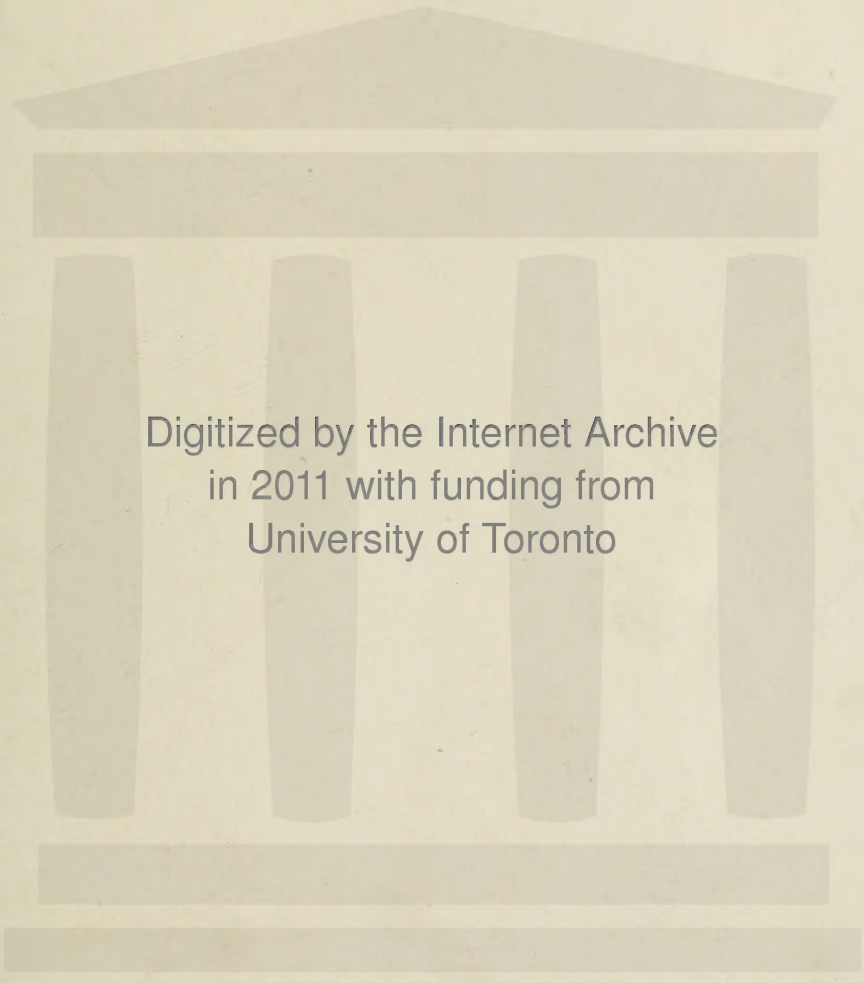
3 1761 07372355 3

MAXIMILIAN AHREM

DAS WEB IN DER ANTIKEN KUNST


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dasweibinderanti00ahre

LAUTENSPIELERIN

Grabgemälde aus Theben XVIII. Dynastie. Nach Prisse d'Avennes

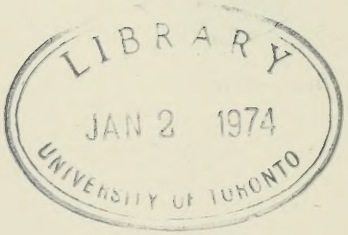
MAXIMILIAN AHREM

DAS WEIB IN DER ANTIKEN KUNST

MIT 295 TAFELN UND ABBILDUNGEN

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS IN JENA 1914

N
7630
A5



VORWORT

Der Titel dieses Buches könnte auf den ersten Eindruck hin eine irrige Vorstellung vom Inhalt erwecken; darum sei zu allem Anfang betont, daß dieses Werk kein bloßes Material für die Sinne liefern, sondern hineinführen möchte in eine viel weiter umgrenzte Welt, als es im ersten Augenblick den Anschein hat. Den Ausgangspunkt bildet die Darstellung des Weibes in der Kunst; das ist in gewissem Sinne eine Eingrenzung, aber sie schließt den Vorteil ein, daß man von einem festgelegten Punkte aus Umschau halten kann in die bewegte Welt des Werdens, Vorstöße in diese und jene Richtung wagen darf mit jenem sicheren Gefühle, welches den Soldaten beseelt, wenn er sein Vordringen in unbekanntes Gebiet auf einen strategisch gesicherten Punkt zu stützen vermag. Und durch die Klärung der Umwelt wird auch der Ort, von dem er ausgeht, erst in seiner vollen Bedeutung herausgehoben. An einem herausgestellten Problem wie es das vorliegende ist, manifestiert sich ja die ganze übrige Entwicklung, wenn man es nicht künstlich herausreißt aus der Totalität der seelischen Phänomene. So zeichnet sich auch in der Darstellung des Weibes die Gesamtentwicklung des künstlerischen Vermögens und der künstlerischen Absichten mit. Wie dieses einzelne Problem sich nicht lösen kann von der Gesamterscheinung der Kunst, so steht es in einem größeren Zusammenhange mit dieser Kunst selbst. Sie ist nur ein Idiom in der reichen Sprache, in welcher der Mensch Ausdruck gibt von seinem Innern, von seiner Stellung zur Welt. Jeder Mensch, der ein Gefühl hat für organische Zusammenhänge, wird sich instinktiv dagegen sträuben, aus einem Bilde eine Figur zur ausschließlichen Betrachtung herauszunehmen und als Selbstwert, als etwas Absolutes aus der Welt der Relationen, die erst ihr Leben vervollständigen, zu lösen. Ebensowenig geht es an, die Kunst selbst aus der Einheit, zu der sie mit allen übrigen geistigen Phänomenen verbunden ist, herauszureißen, ohne ihr den tiefen Hintergrund, die Atmosphäre zu rauben, in welcher sie atmet. Denn die Kunst ist nur eine Äußerung des Gesamtwollens, der Weltbetrachtung eines Volkes und bekommt erst vollen Glanz, wenn man die Bahnen freilegt zu jener zentralen Sonne, aus der alles Werden fließt. Darum soll in diesem Buche der Versuch unternommen werden, mehr als es in der Kunstgeschichte üblich ist, den Blick zu richten auf jenes Agens, das hinter aller Gestaltung liegt. Es will keine Betrachtung bloßer Formen oder Materien sein, sondern eine Darstellung allgemeiner seelischer Kräfte und Tendenzen, die als bildende Faktoren hinter der durch die Kunst kristallisierten Gestalt stehen. So führt es von dem hinausgestellten Produkt, von der Verkörperung zurück zu jenen lebendigen Energien, die sich in ihr auswirkten, und läßt die Seele eines abgeschiedenen Volkes heraufkommen.

Durch das weitgehende Entgegenkommen des Verlegers ist es dem Verfasser möglich gemacht worden, dem Texte ein reiches Illustrationsmaterial beizugeben, das in solch erstklassiger Ausführung und in einer Auswahl, die dem größeren Publikum vieles Unbekannte bietet, so leicht nicht wieder geboten wird. Der Verleger hat keine Kosten gescheut, dieses lebendige Anschauungsmaterial so erschöpfend wie möglich zu gestalten, um dem Leser einen vollen Begriff von den Werten zu geben, die eine vergangene große Kunstepoche uns hinterlassen hat. Eine Fortführung des Unternehmens ist geplant, falls sich beim Publikum ein genügendes Interesse findet. Ein zweiter Band soll den Orient, die byzantinische und romanische Kunst, ein dritter endlich Gotik und Renaissance und die sich daran anschließenden Kunstepochen umfassen.

München, im Februar 1914 *DER VERFASSER*

I. ÄGYPTEN

DIE Fülle der Schöpfungen aus drei Jahrtausenden ägyptischer Kunst macht es unmöglich, in diesem Rahmen ihre historische Entwicklung bis ins Detail zu verfolgen. Wir werden uns deshalb vornehmlich auf die Kunst des Neuen Reiches beschränken, um so mehr, als sie erst das Weib in seinem vollen Wesensunterschied zum Manne zur Darstellung hat bringen können. Aber einen Blick müssen wir doch auf die Werke des Alten Reiches werfen, weil von ihm die Tradition fortgeht durch alle folgenden Zeiten, oft in gedankenloser Starrheit, manchmal aber auch belebt von gesunder, schöpferischer Kraft und der Sehnsucht des Menschengeistes, aus der Begrenzung zu freierer Lebendigkeit zu kommen.

Der ägyptische Geist ist im Alten Reich noch vollkommen versenkt in das natürliche Dasein; er hat sich im Einzelwesen noch nicht organisiert zur Persönlichkeit, die das bewußte Zentrum einer eigenen Welt bildet. Die Unterscheidungsmerkmale zwischen den Individuen sind im äußerlichen steckengeblieben; ihre Erscheinungsform wird scharf beobachtet, aber es fehlt dahinter die selbständige seelische Bewegung, das innere Leben; dieses bleibt allgemein und ohne geistige Unterschiede. Die Menschen scheinen auf ein Lebensmoment fixiert zu sein, das nicht innerlich verbunden ist mit dem vorausgegangenen und auch nicht die Möglichkeit enthält zu einem folgenden; das Leben ist nicht in Fluß gekommen. Der schaffende Geist besitzt noch nicht die Fähigkeit der Übersicht, der Zusammenfassung einzelner Erscheinungsformen zum organischen Ganzen. Die Kunst gestaltet nicht von innen heraus, sondern tritt von außen nachbildend an die Objekte heran, lernt erst die Buchstaben des künstlerischen Alphabetes, um später einmal sinnvolle Sätze zu bilden.

Betrachten wir eine stehende Frauengestalt aus dem Alten Reiche genauer (Abb. 1). Sie erscheint wie festgebannt, ohne die Möglichkeit einer freieren Regung zu haben. Der Stein, aus dem sie geworden, läßt sie nicht los, und sie bedarf seiner als Stütze. Sie kommt nur eben aus dem allgemeinen Element, dem Stoff, heraus und wird nicht frei als Individuum, das sich als selbständiges Gewächs in den Raum stellt. Und in ihrem eigenen Körper ist die geistige Herrschaft machtlos; sie bricht nicht als lebenerweckende Gewalt in die Glieder. Die Arme sind in ihrer ganzen Länge festgewachsen am Rumpf. Während der Mann schon einen ersten Schritt aus der Begrenzung herauswagt, steht das Weib mit zusammengewachsenen Beinen da; die Gelenke sind plump gebildet, ihnen fehlt die Spannkraft; es wartet in ihnen kein Leben, keine Unruhe nach Betätigung. In der Körperbildung ist nichts typisch Weibliches, der äußere Kontur zeigt fast die gleiche lineare Schwingung wie beim Mann. Brust, Gewand, Haar und eine hellere Hautfärbung bilden oft die einzigen Unterscheidungsmerkmale. Der Kopf steckt tief in den Schultern und ist mit ihnen fast verwachsen; doch bricht er als das allein Lebendige aus dem Rumpf heraus und wirkt im Kontrast zum Körper momentan oft verblüffend. Der ägyptische Künstler konzentrierte sein Interesse auf den Kopf. Dieser nimmt in der menschlichen Gestalt eine ähnliche Stellung ein, wie das Haupt des ägyptischen Volkes, der Pharao, im Staatsleben. Der König ist das große egoistische Zentrum, das alles an sich reißt, und eine tiefe Kluft trennt ihn von seinen Gliedern.

Immerhin löst sich die Starrheit des Körpers im Laufe der Zeiten ein wenig zu lebendigerem Fluß, und in vereinzelten Statuetten wird sie sogar überwunden. Mit dieser

Abb. 1
Statue der Nes

Nach Bissing-Bruckmann

Entwicklung geht es Hand in Hand, daß die Charakteristik in einigen Frauenköpfen des Neuen Reiches sich verinnerlicht und ein seelisches Gesamtbild gibt.

Die vorläufige Beschränkung auf wenige Züge machte es möglich, daß der Künstler diese zu einer Intensität steigerte, die uns überrascht. Auf der breiten Grundlage einer vollen Lebendigkeit und geistiger Differenziertheit wäre die Kunst nicht zu einer so monumentalen Wucht im Ausdruck gekommen. Die Starrheit der Gesamthaltung bringt eine architektonische Wirkung hervor, die zur Darstellung des Herrenmenschen vorzüglich geeignet ist. Dieser willenszähen Eroberernatur gegenüber erscheint die Frau im Alten Reich passiv, in der Haltung sowohl wie im Gesichtsausdruck; sie ist noch nicht zu ihrem Eigen-Willen gelangt. Der Geist ruht tatlos in ihr und erscheint nur manchmal mit einem naiven Erstaunen des halben Erwachens auf dem Antlitz. Die Formen des weiblichen Körpers sind roher und weniger durchgebildet als die des männlichen, und diese Vernachlässigung beruht wohl nicht auf Zufall, sondern das Weib konnte in der harten, absolut männlichen Zeit der ersten Staatsgründung noch kein intensiveres Interesse auf sich lenken. Der Ausdruck des runden Gesichtes beschränkt sich auf kräftige bäuerliche Sinnlichkeit ohne geistige Differenzierung, es hat noch ganz gattungsmäßigen Charakter, und seine Nuancen bewegen sich nur zwischen einem abwartenden Ernst und einer derben Lustigkeit. Ein starkknochiger Körper steckt in dem langen hemdartigen Gewand, das auf der Schulter von Tragbändern gehalten wird. Das Durchscheinen der Formen ist trocken und uninteressant gegeben ohne das Raffinement und die Pikanterie einer späteren Zeit, denn für feinere erotische Reize war dieses tüchtige Bauernvolk noch nicht empfänglich.

DA wir die Flächenkunst in unsere Darstellung mit hineinnehmen, müssen wir auf die stilistische Seite der Malerei und Reliefkunst eingehen, die in Ägypten im Prinzip nicht verschieden sind. Dem ägyptischen Künstler ist das Hauptanliegen die klare Detailanschauung; er zeichnet noch ähnlich wie das Kind, jedes Glied in seiner charakteristischsten Form. Der Kopf wird im Profil gegeben, weil seine Linien so am leichtesten faßbar und darstellbar sind. Aber das Auge wird en face hineingesetzt, denn

es muß die Hauptsache, die Iris, voll und rund sehen lassen. Die Brust zeigt ihre anschaulichste Form, die breite Mächtigkeit, in der Vorderansicht; dies schließt noch den Vorteil ein, daß beide Schultern und die Arme deutlich werden. Die Beine lassen sich am leichtesten im Profil darstellen, und die Schreitstellung sorgt dafür, daß beide sichtbar erscheinen. Den Übergang zwischen Beinen und Brust bildet der in Dreiviertelprofil gezeichnete Bauch. Das Streben des Künstlers geht auf eine restlose Deutlichkeit aller für die äußere Form des Körpers wichtigen Einzelheiten. Er begnügt sich nicht mit der richtigen Andeutung eines Gliedes, das dann durch die Phantasie und Erfahrung des Beschauers vollendet werden kann. Dem primitiven Betrachter existiert nur das dem Auge vollständig Sichtbare. Es fehlt ihm wie dem Künstler der Begriff der Relativität der Einzelheiten in einem Gesamtorganismus; die Erscheinungen gelten als gleichwertig, und sie werden nicht nach ihrem Erscheinen, sondern nach ihrem Fürsichsein beurteilt. Darum bleibt auch die ägyptische Reliefanschauung zweidimensional, denn die Unterordnung der Dinge unter einen weiteren Gesichtspunkt, den des räumlichen Ganzen, wird nicht recht begriffen und darum nicht gewollt. Eine vollkommene Darstellung des Räumlichen in der Fläche würde die plastische Beherrschung des Raumes voraussetzen; aber in der Plastik zwingt der Künstler den Betrachter, sein Werk wie ein Flächenbild von vorne anzuschauen.

Abb. 2 Mädchen aus El Bersche. Nach Capart

In diesen Grenzen spielt sich das Leben in der ägyptischen Flächenkunst ab, und es ist erstaunlich, bis zu welchem Grade von körperlicher Lebendigkeit sie trotzdem im Neuen Reich gelangt. Man denkt kaum noch an die stilistische Einengung und freut sich der Fülle lebendiger Bewegungen. Der Ausdruck des Gesichtes bleibt in der Malerei fast immer ein allgemeiner; das Psychische liegt mehr in der linearen Bewegung, in der Mimik der ganzen Gestalt.

Im Alten Reich erscheint schon als Typus die schlankgebaute schmalhüftige Frau. Der Körper wird von Kurven begrenzt, die ohne Naturwahrheit sind und einen noch stark ornamentalen Charakter haben. Auch in diesen Gestalten ruht das Leben verschlossen; es ist noch nicht in Bewegung geraten durch ein Temperament, das nach Veränderung drängt. Der herbe Typus des Alten Reiches bleibt im Mittleren Reich noch vorherrschend, obwohl das Streben nach Weichheit und Anmut nicht zu verkennen ist. Abb. 2 stellt eines der Mädchen aus El Bersche dar. Der riesige Mund verrät eine kräftige Sinnlichkeit; in der Gesamtaufmachung herrscht fröhliche Laune und Frische. Die Formen sind äußerst schlank und haben mehr natürliches Leben als im Alten Reich. Zwar gleichen die Oberarme noch mehr einem Prügel als einem lebendigen Glied, doch sind die Unterarme und die Hände schon sehr fein und reizvoll gebildet. Aus der Eckigkeit mancher Linien spricht mehr eine jugendliche Herbheit, als daß sie das formale Ungeschick des Künstlers verrät. Der ganze Reiz des Bildes erschließt sich erst durch die Farbe, den Kontrast zwischen Fleisch und Gewand, den bunten Bändern und Lotosblüten. Eine naive Lebensfrische spricht uns in diesem bemalten Relief an, ein fröhliches Erwachen zum Genuß der Welt.

Abb. 3
Statue der Nofrit

Nach Bissing-Bruckmann

Wenn man zugeben muß, daß die Darstellung der männlichen Gestalt und des Kopfes im Laufe der Zeit gegenüber dem Alten Reich flauer und allgemeiner, die monumentale Wucht der Herrennatur des Mannes nicht mehr so unmittelbar wirkend gestaltet wird, so läßt sich ein gleiches für die Darstellung des Weibes nicht konstatieren. Ihr kam es im Gegenteil unmittelbar zugute, wenn die Kunst von ihrer architektonischen Größe abließ, die für die Bildung des typisch Weiblichen nicht geeignet war.

Schon die Nofrit des Mittleren Reiches (Abb. 3) stellt sich uns anders dar als ihre Geschwister aus der vergangenen Epoche. Der Oberkörper ist besser durchgebildet, die

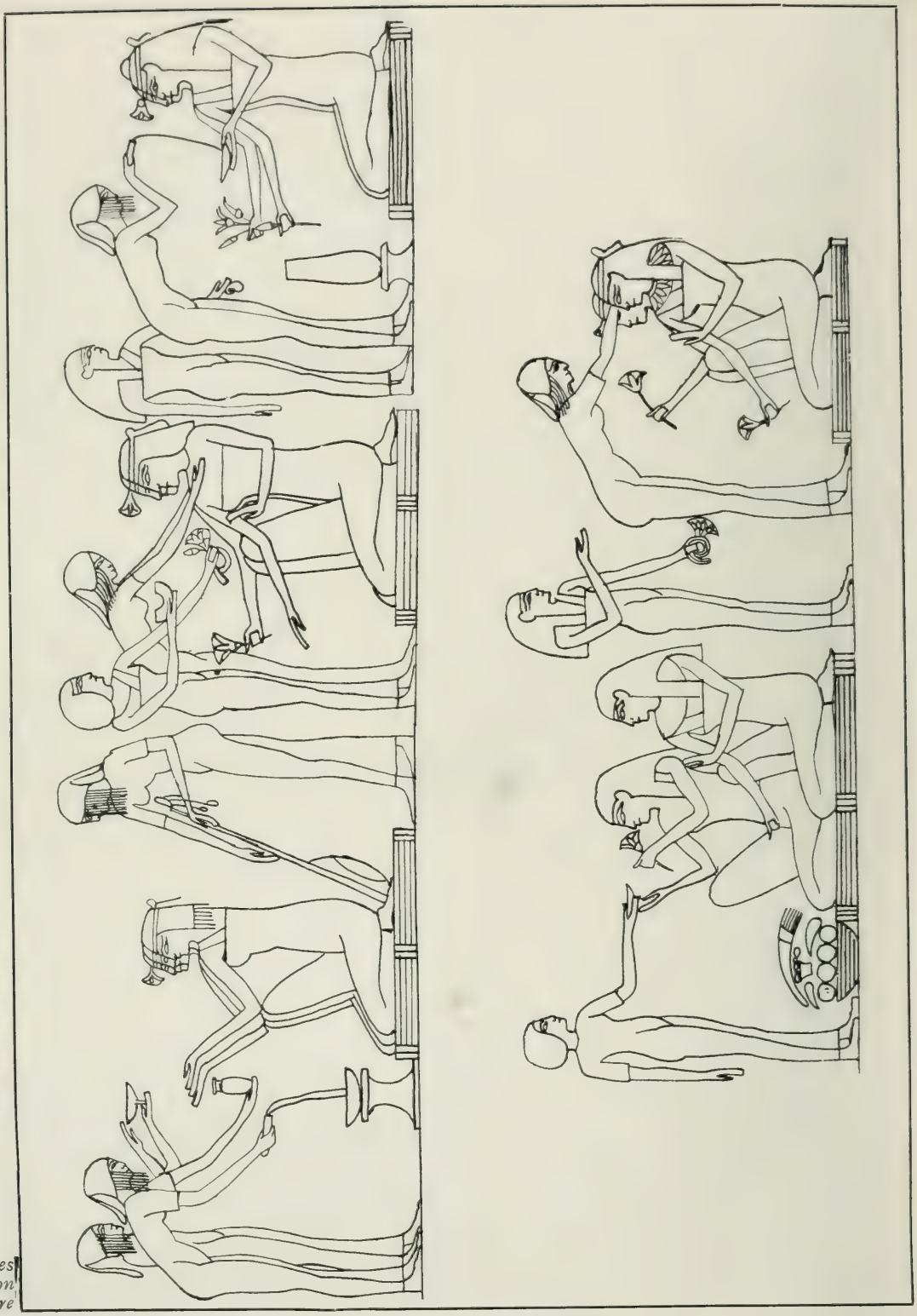
Taille mehr eingezogen, so daß die weibliche Form des Beckens stärker hervortritt. Die Formen sind bedeutend straffer gehalten und mehr durch einen persönlichen Willen beherrscht. Ein Ruck des Selbstbewußtseins scheint durch den Körper zu gehen, als ob das Weib zum ersten Male fühlte, daß es einen Faktor im Leben bildet, ein Problem, an dem niemand vorübergehen kann. Sie wirkt wie eine thronende Sphinx, die den Wanderer im Bewußtsein ihrer Macht zwingt, ihre Rätsel zu raten. Die ganze Gestalt ist aktiver geworden; der Kopf macht einen herausfordernden, kampfbereiten Eindruck und nimmt in hochmütiger Siegeszuversicht eine triumphierende Haltung an. Die schlangenartig um Kopf und Hals sich schmiegende Frisur trägt viel zu dem Gesamtausdruck bei, dem einer heftig erwachten Sinnlichkeit. Im Bewußtsein des Mannes ist eine Wandlung vor sich gegangen; er sieht im Weibe nicht mehr den bloßen Durchgangspunkt kommender Geschlechter, sondern es ist ihm als selbständige, fordernde sinnliche Gewalt aufgegangen. Mit der Verherrlichung des begehrenden Weibes mischt sich hier von seiten des Mannes vielleicht schon eine leise Beklemmung vor der rücksichtslosen Gewalt weiblichen Liebesverlangens.

DAS NEUE REICH

DAS Neue Reich zeitigt einen gewaltigen Aufschwung in der Malerei. Wohl werden die stilistischen Grenzen der früheren Kunst im großen und ganzen beibehalten, aber in dieser Begrenzung erscheint eine ganz neue Lebendigkeit und Natürlichkeit, die sie fast vergessen machen. Die Härten der Linien verschwinden, und an die Stelle lebloser Ruhe tritt ein schwungvoller Rhythmus, in welchem die Körper ein unmittelbares Leben aussprechen. Das im Typus verfeinerte Antlitz bewahrt meist seine allgemeine Haltung, selten spiegelt sich auf ihm seelische Teilnahme; der Ausdruck liegt im Rhythmus der Linienführung, und dieser ist von einem Adel, einer Reinheit und einem künstlerischen Feingefühl, daß sich etwas Entzückenderes kaum denken läßt. Wir sind vielleicht nicht mehr gewohnt, eine reine Linie restlos zu genießen, aber hier werden wir so unmittelbar von ihrer Schönheit berührt, daß wir uns ihrem Zauber nicht entziehen können.

Die ägyptische Frau erlangte im Neuen Reich eine viel freiere Stellung, als überall sonst im Orient und selbst in Griechenland. Ihr war die Öffentlichkeit nicht verschlossen; sie durfte ohne Schleier ausgehen und in gleicher Weise wie der Mann teilnehmen an Vergnügungen, öffentlichen Feiern, Gottesdiensten und Begräbnissen. Den Jäger, der in den Schilfdickichten des Niles nach Gänsen jagt, begleitet die Frau, um auf dem Boote hockend der Beschäftigung des Mannes zuzuschauen. Zu Hause teilte sie den Tisch des Gemahls, und bei den Gastmählern erscheinen die Frauen so zahlreich wie die Männer und empfangen die gleichen Aufmerksamkeiten. Abb. 4 zeigt uns eine Frauengesellschaft bei einem solchen Fest; die Männer auf einem ganz ähnlichen Bild werden nicht mehr bevorzugt als die Damen. Eine entzückende Leichtigkeit in Haltung und Bewegung lebt in diesen Bildern; der Geist einer sorglosen Fröhlichkeit spielt in heiteren reinen Linien, die sich ohne Hemmung ausleben und in ungestörtem Fluß selbst zu genießen scheinen. Die vornehmen Damen hocken noch in strenger Haltung da, aber die graziösen Linien ihrer Körper möchten der traditionellen Würde widersprechen. Zwanglos und gefällig bewegen sich die schlanken Gestalten der Dienerinnen

Abb. 4
Frauen-
gesellschaft



Nach Mémoires
de la Mission
du Caire

zwischen den Gästen, um Wein, Blumen und Spezereien anzubieten. Bei den Darstellungen der Dienerinnen erlaubten sich die ägyptischen Künstler von jeher eine freiere Gestaltung, während vornehme Personen die strenge Haltung bewahren mußten. In unserm Bilde tritt uns die unnachahmliche Feinheit und Grazie des mädchenhaften Frauenideals vom Neuen Reich entgegen. Welch eine Verfeinerung gegenüber früheren Darstellungen; die Menschen haben andere Gefühlsnerven in sich entwickelt, eine höhere Reizfähigkeit. Die Formen sind schlanker und zugleich weiblicher geworden; weiche Partien wie Bauch und Brust werden durch die Linien vollendet charakterisiert, denn sie folgen mehr dem natürlichen Wuchs des Körpers. In das alte Schema dringt der Rhythmus der lebendigen Natur, erfüllt es mit dem Liebreiz blühender Jugend und

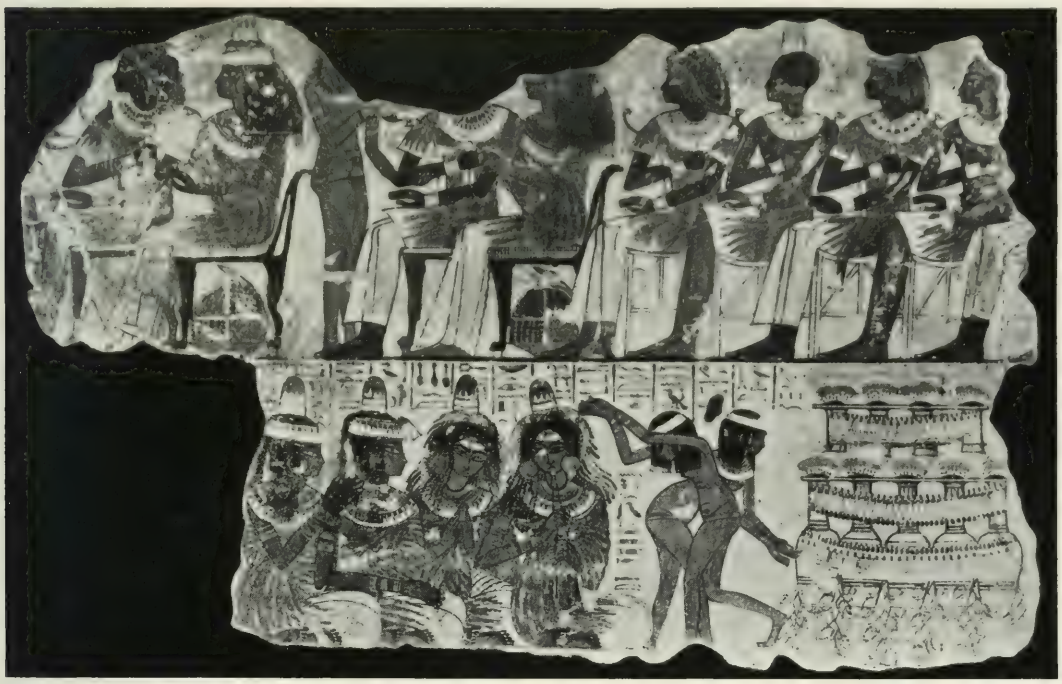


Abb. 5 Gastmahl. Wandgemälde aus einem Grab bei Theben, London, Brit. Mus. Phot.

zarter Erotik. Betrachten wir die gitarrestimmende Dienerin links; wie ungezwungen, harmonisch und abgemessen sie sich bewegt, natürlich und ohne Pose; sie hat in ihrer Gesamterscheinung das, was man liebenswert nennen muß. Die schlanken, biegsamen Gelenke verraten eine höhere Bewegungsfähigkeit; sie sind aus der Erstarrung erlöst und der Herrschaft des persönlichen Willens unterworfen worden. Eine Fülle schöner Bewegungen scheint in ihnen zu schlummern; die Ruhe ist nicht mehr als absolute Regungslosigkeit dargestellt, sondern als Moment in einer Kette von Veränderungen. Ein leichtes gefälliges Leben durchdringt den ganzen Körper, und die nie rastende Tätigkeit des inneren Organismus verrät sich auf der Oberfläche.

Abb. 5 stellt eine ähnliche Szene dar; nur sitzt die etwas vornehmere Gesellschaft auf Stühlen in würdevoller, gleichmäßiger Haltung. Die musizierenden und klatschenden Dienerinnen gehören zu den freiesten Schöpfungen ägyptischer Kunst; zwei von ihnen zeigen ihr Gesicht in Vorderansicht, was sonst nur selten, zum Beispiel bei einigen Darstellungen gefangener Fremdländer, vorkommt. Doch ist die freiere Haltung nicht

vollkommen gelungen, denn der Zusammenhang von Fuß und Unterschenkel wird nicht recht deutlich. Es ging über die Fähigkeit des ägyptischen Künstlers hinaus, etwas nicht unmittelbar Sichtbares in seiner organischen Verbindung mit dem sichtlich Erscheinenden ahnen zu lassen. Darum ist es ihm auch nur selten gelungen, in einem Antlitz den Gesamtcharakter einer Persönlichkeit restlos auszudrücken. Erst die Farbe, die fröhliche Buntheit unseres Bildes macht diese heitere Luft eines unbekümmerten Lebensgenusses lebendig vibrieren. Die Feinheit der enganschließenden Gewänder, welche die Reize des Körpers raffiniert durchscheinen lassen und erhöhen, der breite Hals- und Haarschmuck, die Pracht der Armbänder, Perücken und Gewandungen kommen nur durch den Wechsel der Farbe recht zur Geltung. Der Sinn für Blumen und festlichen Schmuck, für alles Bunte und Strahlende hat sich immer reicher und verschwenderischer entwickelt. Bei den bekränzten Wein- oder Bierkrügen bewegen zwei grazile Tänzerinnen ihren schlangenhaft biegsamen Körper nach der Musik der Flötenspielerin und dem rhythmischen Händeklatschen der Mädchen. Die Gäste halten Lotosblumen an ihre Nasen, nackte Dienerinnen kredenzen Wein und sagen ihren Spruch, denn eine Aufforderung zum fröhlichen Sinnengenuß durfte bei keinem Feste fehlen, und man pflegte an die Gäste die Mahnung zu richten:

Feiere den frohen Tag!
Stelle Salben und Wohlgerüche hin für deine Nase,
Kränze von Lotosblumen für die Glieder,
für den Leib deiner Schwester (Geliebten), die in deinem Herzen wohnt,
die neben dir sitzt.
Laß vor dir singen und musizieren,
wirf hinter dich alle Sorgen und denke an die Freude,
bis daß kommt jener Tag, wo man fährt zum Lande, das das Schweigen liebt.

(Ermann)

Daß die Damen bei solchen Gelagen gehörig mitzechten, lassen einige humoristische Darstellungen unzweifelhaft erscheinen. Wenn Männer als Bierleichen fortgeschafft werden mußten, so gestatteten sich die Frauen der allgemeinen Fröhlichkeit, „wenn das Gelage sich in Trunkenheit verwirrt", auch ein Opfer zu bringen. Abb. 6 zeigt uns eine Frau bei dieser Tätigkeit; die Dienerin kommt nicht mehr rechtzeitig und muß dem Unglück seinen Lauf lassen. Aber trotz der etwas kritischen Situation sucht die Dame doch noch möglichst ihre Haltung zu bewahren; nur das Gewand ist ein wenig von der Schulter geglitten. In verschiedenen Variationen kehrt die Aufforderung wieder, das Leben zu genießen solange es möglich ist. Aus allen diesen Äußerungen und lebensfrohen Darstellungen geht hervor, wie sehr der Sinn der Zeit auf das Diesseits gerichtet war; und die naive Freude an diesem Leben war so stark und das einzig Begehrenswerte, daß sie auch die Kammern des Todes erheiterte. Die Ägypter mochten im Tode nicht Abschied nehmen von der Lust des Lebens, ihr ganzes Sein

Abb. 6 Wandgemälde

Nach Wilkinson, Manners and customs

haftete daran, und die naive Phantasie schuf das Reich des Todes nach dem der Wirklichkeit. In der Welt des Verstorbenen spiegelt sich die reale Welt im Bilde wider, und die zeitliche Lust dringt vor in das Reich der Ewigkeit. Der Ka, das Doppelwesen des Menschen, hat im Tode die Fähigkeit, die Vergangenheit im Bilde noch zu genießen. Deshalb finden wir das Leben der Ägypter bis in seine Einzelheiten in den Grabkammern dargestellt, denn der Ka soll teil an ihm haben, soll seine Gärten blühen, seine Handwerker schaffen, seine Frauen und Dienerinnen tanzen, musizieren und seine Gäste fröhlich sehen, um alles Vergnügen des Lebens zu empfinden und sich an „allen guten Dingen" zu laben. Spiegelte sich in den Grabgemälden der älteren Epochen mehr das tätige, mühevolle Leben, so verewigen die Bilder aus dem Neuen Reiche gern seine ungebundene Lust. Die Vorstellung vom Ka war nach allem die eines materiellen Wesens; aber es scheint doch etwas schemenhafter als der leibliche Mensch gedacht worden zu sein, da ihm abstrakte Nachbildungen für die Wirklichkeit gelten konnten. In solcher Weise suchte die kindliche Phantasie die Schrecken des Todes zu mildern, ohne sie jedoch ganz überwinden zu können, denn die Aufforderung, das Leben zu genießen, solange man es fühlt, setzt den Zweifel voraus, daß es im Tode damit zu Ende sein könnte. Das diesseitige Leben bleibt das unmittelbar Gewisse, was später kommt, gründet sich doch nur auf Vermutungen und ist durch keine Erfahrung gesichert. Der Genuß des Lebens gilt darum diesem gesunden, von einer gedanklichen Skepsis erst angehauchten Sinn als das allein Seligmachende. Er verschwendet ganz und ungebrochen seine Kräfte an ihn. Im Neuen Reiche befindet sich der Mensch auf einem ersten Höhepunkt der Kultur; die große Anstrengung ist vorüber, ein Berg ist erstiegen, und er kann die freigewordenen Kräfte einem ruhigen Genießen zuwenden. Das tut er mit seinem ganzen losgebundenen Temperament, mit göttlichem Leichtsinn, dem Vater der fröhlichen Lebensbewegung. Aber in die Sorglosigkeit mischt sich bald als Vorbote des Niedergangs der Überdruß. Die Skepsis gegen den Tod wendet sich gegen das Leben selbst und zersetzt die unbekümmerte Sinnenfreude. In der gedanklichen Tätigkeit ist dies ein Fortschritt, denn das Leben wird dadurch erst aus seiner reinen Natürlichkeit emporgehoben ins Bewußtsein. Tiefere Gefühlstöne findet der Mensch in einer neuen Erkenntnis, und das Gespräch des Lebensmüden mit seiner Seele bildet mit dem Sonnenhymnus Echnatons den Höhepunkt der ägyptischen Literatur. Eine eingehende Schilderung der Verderbtheit der Zeit geht der Todessehnsucht in folgenden Versen voraus:

Der Tod steht heute vor mir,
wie wenn ein Kranker gesund wird,
wie wenn man ausgeht nach der Krankheit.
Der Tod steht heute vor mir,
wie der Geruch von Myrrhen,
wie wenn man am windigen Tag unter dem Segel sitzt.
Der Tod steht heute vor mir,
wie der Geruch von Lotosblumen,
wie wenn man am Ufer der Trunkenheit sitzt.
Der Tod steht heute vor mir
wie ein Regenbach,
wie wenn einer aus dem Kriegsschiff zu seinem Hause kommt.
Der Tod steht heute vor mir,
wie eine Himmelsentwölkung,
wie einer, den ich . . . zu dem, was er nicht wüßte.

Der Tod steht heute vor mir,
wie jemand sein Haus wieder zu sehen wünscht,
nachdem er viele Jahre in Gefangenschaft verbracht.

(Ermann)

Diese Abkehr vom Leben liegt der 18. Dynastie im allgemeinen fern, sie feiert es noch in ungebrochener Kraft. Ägypten reihte sich den Großmächten des Orients an, ungeheure Reichtümer strömten ins Niltal und gaben die Möglichkeit zu einer kulturellen Verfeinerung, die mit äußerstem Raffinement alle Lebensgewohnheiten durchdrang. Eine anders geartete Rasse entwickelt sich in dieser Zeit eines ausgedehnten Verkehrs mit fremden Völkern, der Horizont weitet sich; aus dem grobknochigen Bauern ist der feinnervige Kulturmensch geworden, der eine differenziertere geistige Organisation besitzt und auf verfeinerte Reize reagiert. Die Freuden des Lebens werden mannigfaltiger und intensiver genossen. Man versteht sich darauf, prunkvolle Feste zu feiern und die Sinnenlust zu entfesseln; mit leichter Hand verschwendet man, salbt die Gäste mit

Abb. 7
Tanzende Mädchen

Nach Davies, Deir-el-Gebrâwi

kostbaren Spezereien und schenkt ihnen breiten Halsschmuck. Tanz und Musik durften bei keinem Feste fehlen; der mystische Tanz, der beim Totenkult früherer Epochen der Aufgabe dienen mochte, böse Geister zu bannen, wird jetzt zum Selbstzweck, zu einem sinnlich künstlerischen Genuß. Im Alten Reich sind die Bewegungen tanzender Frauen ernst gemessen und einförmig; meist schreiten sie langsam hintereinander her, heben die Arme mit nach oben gekehrten Handrücken über den Kopf in einer geometrischen Figur. Ihre Haltung hat etwas Ornamentales, sie kennt keinen lebendigen Wechsel, den Ausdruck eines außer sich geratenen Temperamentes. In solchen Darstellungen ist die Bewegung noch nicht in ihrem Unterschied zur ruhigen Haltung erfaßt, sie tritt selbst unter der Form der Ruhe auf. Die lustigen Springinsfelde auf einem Grabgemälde zu Deir-el-Gebrâwi (Abb. 7) gehen schon lebhafter ins Zeug, doch ist der Tanz noch auf einen Moment fixiert und verrät keine Entwicklung. Aber schon hier ist der Anfang gemacht, den Tanz als frohe Lebensbewegung zu genießen; die eckigen Bewegungen, der stampfende, tapsende Schritt verraten eine kindlich unbekümmerte Lustigkeit. Die ägyptischen Frauen überließen sich nicht einer faulen Ruhe wie ihre orientalischen Schwestern; sie suchten ihre natürliche Schlankheit durch dauernde Körperkultur zu bewahren. Nichts war dem Ägypter so verhaßt wie fette Formen; er besaß ein hohes künstlerisches Gefühl für die Biegsamkeit und Anmut des weiblichen Körpers

und verspottet in seinen Bildern die dicken Brüste der Syrerinnen und die Fettwulste der Königin von Punt. Viele Grabgemälde führen uns turnerische Übungen der Mädchen vor Augen (Abb. 8); ihre akrobatenhafte Geschicklichkeit ist erstaunlich und noch mehr die Leichtigkeit, mit welcher die Kunst solch bewegten Momenten Dauer verleiht.

Je mehr die Fähigkeit des ägyptischen Künstlers, den weiblichen Körper darzustellen, fortschreitet, um so deutlicher tritt uns sein Schönheitsideal entgegen: schlanker jugendlicher Körper mit weichgeschwungenem, graziösem Kontur, knapp zusammengehaltene Formen, lange elegante Gliedmaßen und feste junge Brüste. Taf. I zeigt diesen Typus in seiner Vollendung; alle Formen sind von einer nicht mehr zu überbietenden Delikatesse, der überschlanke Körper schimmert durch ein leichtes Gewand, das seine Reize mehr hervorhebt als verdeckt. Die jungen knospenhaften Brüste sind, eine seltene stilistische Freiheit, beide gezeichnet. Das mädchenhafte Antlitz, Nase, Mund und das klare Auge zeugen von einer entzückenden Naivität und kindlichen Unschuld. In losen Flechten fällt das dichte schwarze Haar auf die Schultern. Die Arme verraten eine viel höhere Lebendigkeit als auf früheren Bildern, hängen organischer mit dem Körper zusammen und können sich zu einer lieblichen Freiheit weicher, sehnsüchtiger Bewegung entfalten. Ein feiner erotischer Reiz liegt in den biegsamen, gleichsam hinfließenden Händen, die eine Fülle hingebender Liebkosungen zu schenken vermögen. Selten ist der zarte Widerstreit kindlicher Unschuld und knospender Liebesgefühle so anmutig gestaltet worden. Ein unbewußtes Lächeln über den zum erstenmal gefühlten Wert der schönen Liebesreife scheint durch diesen Körper zu rieseln. Die leicht hingeworfenen Worte des ägyptischen Volkslyrikers könnten auf dieses Wesen passen:

Abb. 8
Gauklerin
Turiner Mus.

Die schönste der Frauen,
ein Mädchen, dessengleichen man nie sah.
Schwärzer war ihr Haar — als das Dunkel der Nacht,
als die Beeren des Adeb-Strauches.
Weißer waren ihre Zähne,
als der Splitter von Feuerstein an der Säge.
Zwei Kränze waren ihre Brüste,
Festgesetzt an ihrem Arm.

(Müller)

Solche Körper bildeten das Entzücken des Ägypters bei Tanz und Lautenspiel. Im Tanze, wenn er nicht bloße Kopie ist, sprechen sich die Lebensgefühle eines Volkes

unmittelbar aus; er ist die sichtbare Bewegung derselben, das objektiv gewordene subjektive Empfinden. Die Heiterkeit der Tänze im Neuen Reich ist ein Spiegel der allgemeinen Lebensstimmung. Abb. 9 stellt einen dieser frohen Tänze dar. Eine übermütige kecke Laune geht von ihr aus. Die Mädchen tragen Zweige in den Händen, schlagen das Tamburin und stürmen mutwillig dahin. Die Lust hat sich noch nicht genug nach außen gekehrt, um in bacchantischen Taumel überzugehen; noch sind die Bewegungen gehalten, aber für die Folge kündigt sich eine volle Losgebundenheit an. Die halbverdeckte kleine Tänzerin, welche in erster Ekstase jubelnd ihre beiden Arme mit den Zweigen ausstreckt, will den Anstoß dazu geben. Wir bemerken einen bedeutenden Fortschritt in der Darstellung des Tanzes, er ist auf dem Wege, ein geschlossenes

Abb. 9
Tanzende Frauen

Nach Champollion

Kunstwerk zu werden. Noch ist das Ganze ungebunden und locker, aber schon hebt sich die mittlere Gruppe heraus und konzentriert die Stimmung. In Abb. 10 tritt uns der Tanz als vollendetes Kunstwerk entgegen. Die Gruppe der beiden Tänzerinnen rechts schließt sich so vollkommen, wie man nur wünschen kann. Mit der Vorwärtsbewegung vereinigt sich ein rückläufiges Moment, das die Einheit hervorbringt. Die Gestalten bleiben für sich vollkommen lebendig, ordnen sich aber willig einem höheren Prinzip unter, einer gemeinsamen Idee. Hiermit ist der ägyptische Künstler hinausgegangen über die strenge Isolierung der Einzelerscheinung, er hat ihre Relativität erfaßt und ist vorgedrungen zu einem höheren Gesamtbild. Mit dieser formalen Entwicklung verbindet sich eine seelische Vertiefung, die aus dem innigen Versenktsein der Gestalten in ihr eigenes Tun spricht. Die Tanzenden reden mit ihrer sichtbar gewordenen Seele zu uns, eine leise Traurigkeit mäßigt die Bewegung, die in aller fließenden Lebendigkeit etwas Zögerndes, Schleppendes hat. Dieser Ausdruck des Körpers verdichtet sich in der ernsten Neigung des Hauptes. Die Einzelgestalt hat gleichfalls

eine höhere, lebendigere Durchbildung erfahren als in früheren Zeiten; in allen Gliedern lebt die eine Stimmung, zu deren Ausdruck alle dienend und helfend beitragen. Neben der süßen Melancholie der Bewegungen erleben wir unmittelbar die Gestaltung eines Kunstwerkes, und unser Empfinden fließt von der Traurigkeit gleichsam hinüber in die reine Welt eines heiter ernsten Genusses. Die Gemütsverfassung dieser Mädchen ist von einer Innerlichkeit, wie sie sonst selten ausgedrückt erscheint; gegen die unbekümmerte Lust, die auf der Oberfläche der Seele spielt, ist ein leiser Schatten aus der Tiefe vorgedrungen. Der Charakter offenbart sich in einer ruhigen, restlosen Hingabe, wie ihrer nur das tiefer liebende Weib fähig ist. Die Liebe berührt diese Frauen nicht mehr nur als physischer Genuß, sondern als Wechsel von Freud und Leid und kaum nennbaren Stimmungen eines zarteren seelischen Empfindens.

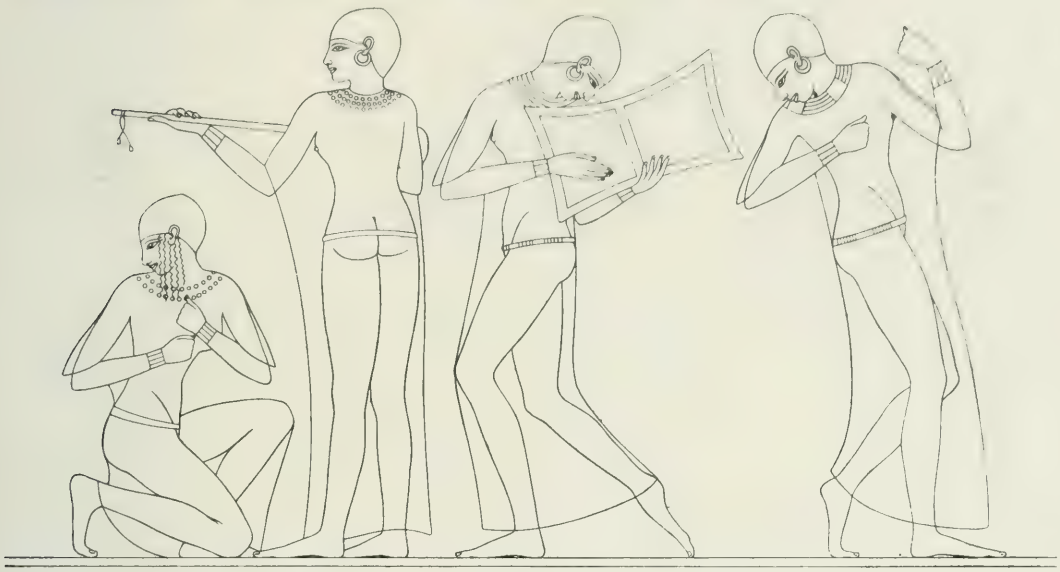


Abb. 10
Tanzende Frauen

Nach Prisse d'Avennes

Die Lautenspielerin bildet einen mehr unbeteiligten Ruhepunkt, von dem die Bewegung ausgeht. Der ägyptische Künstler hat hier versucht, einen Rückenakt darzustellen; er ist ihm in den Grenzen, die eine starke Tradition noch immer setzte, nicht ganz geglückt. Aber dennoch verleugnet sich seine anmutige Kunst auch hier nicht. Etwas ostentativ bietet sich das zu hoch sitzende Gesäß den Blicken des Beschauers dar, wodurch ein pikanter Zug in das Bild hineinkommt, der kaum beabsichtigt ist, sondern mehr von der die Aufmerksamkeit absorbierenden falschen Körperbildung herrührt. Die kniende Gestalt, die sich fein in den freien Raum einschmiegt, wiederholt in der Ruhe den seelischen Ausdruck der bewegten Gruppe und bringt ihn zu leisem Verklingen. Das Schönheitsideal der Ägypter tritt uns in dieser Darstellung wieder in seiner vollkommenen Bildung entgegen: die überschlanken Proportionen der biegsamen Gestalt und die ganze Reinheit, der göttliche Adel der Linie, die in melodiösem Rhythmus das Leben des Körpers einschließt und zu sichtbarer Musik werden läßt.

In Abb. 11 herrscht der Geist einer zierlichen Koketterie. Die Lautenspielerinnen führen vor einem vornehmen Beamten, der mit seiner Gemahlin zu Tisch sitzt, ein

Tänzchen auf. Sie drücken das Gesäß aufreizend hinaus, berühren kaum mit den Füßen die Erde und bewegen die Beine mit einer gewollten Grazie, um erotisches Gefallen zu erwecken wie kenntnisreiche, temperamentvolle Ballettdämchen. Sehr graziös macht eines der Mädchen seine Verbeugung in dem Bewußtsein, daß sie gefällt und daß ihre Reize Beachtung verdienen. Die ruhige Würde der beiden vorderen Figuren erhöht noch die kecke Ausgelassenheit der Musikantinnen. Leicht gefällig liegt die Laute in ihrem Arm, mit eleganten Fingern berühren sie die Saiten. Eine schwungvolle, flüssige Bewegung belebt die Arme, kokett herausfordernd sitzt das Köpfchen auf dem beweglichen Halse, und man könnte vermuten, daß sie kleine pikante Liedchen singen. Der reiche Haarschmuck und die Flechten, die mit ihrem Gebaumel die Bewegungen des Kopfes noch zierlicher erscheinen lassen, erhöhen die launige Fröhlichkeit. Ein minutiöser Geist und eine an das Rokoko erinnernde Geziertheit sprechen aus dieser Darstellung; doch bewahrt die Vornehmheit der Linienführung vor Unnatur. Auch dieses Bild ist durchaus echt und ein Spiegel des ägyptischen Lebens und leichten Sinnes; es ist noch keine Spur von Dekadenz darin zu finden, denn ein natürlicher Humor steht ihr im Wege.

Abb. 11 Dienerinnen und Musikantinnen

Nach Wilkinson, Manners and customs

Das Raffinement in Schmuck und Kleidung und der ganzen äußeren Erscheinung der Frau erreicht in dieser Zeit seinen Höhepunkt. Die erotischen Reize werden durch das Gewand mit ungemeiner Delikatesse gesteigert und auf eine fein nervöse Eindrucksfähigkeit berechnet. Abb. 12 gibt einen vollkommenen Begriff von dieser sensiblen Kunst. Die Sinnlichkeit des schwarzen Körpers scheint das Schleiergewand wie ein elektrischer Strom zu durchfließen mit leise reizendem Geknister. Man muß sich den Wechsel der reichen Farbe hinzudenken, wenn das gestreifte Gewand den dunklen Körper hindurchschimmern läßt oder gegen die helle Luft steht; ein Vibrieren und Schillern geht vom Kopf mit der prächtigen bunten Geierhaube bis zu den Füßen. Die Königin ist als Göttin Isis dargestellt; das darf uns nicht wundernehmen, denn in der religiösen Anschauung der Ägypter ist das Göttliche noch nicht über das Menschliche hinausgehoben. Der Pharao ist Gottes Sohn und wird selber Gott nach seinem Tod, ja oft zu seinen Lebzeiten schon göttlich verehrt. Dieser Verehrung sind auch die Frauen teilhaftig geworden, waren sie doch als Schwestern und zugleich Gemahlinnen der Pharaone von göttlicher Geburt und Trägerinnen der Legitimität. Die Königin Hatschepsut konnte sogar den Thron der Pharaone selbst einnehmen und sich gegen einen männlichen Bewerber behaupten. Alles das mußte natürlich auf die Stellung der vornehmen Frau von Einfluß sein, sie wurde immer mehr als

dem Manne gleichberechtigt erkannt und gewann dadurch an Selbstbewußtsein und geistiger Übung. Diese allgemeine Entwicklung spiegelt sich in den Frauenköpfen des Neuen Reiches wider. Welch ein anderes Gesicht hat diese Königin (Abb. 12) als ihre Vorgängerinnen aus alter Zeit; die Züge sind differenzierter, nervöser und geistreicher geworden. Der leichtgeöffnete Mund zeugt neben sinnlicher Kraft von Selbstbewußtsein und herrischem Verlangen. Die vibrierenden Nasenflügel verraten ein Temperament, das leicht zu erregen und schwer zu befriedigen ist. In dem schmalgeschlitzten schrägen Auge liegt ein Ausdruck von Schlauheit, raffinierter Kenntnis und weiblichem Hochmut. Besonders in den folgenden Köpfen, Abb. 13, 14 und 15, tritt uns der verfeinerte Typus entgegen. Man merkt aus diesen Darstellungen, daß die Frauen dieser Epoche persönlich erleben, daß sie eine größere geistige Regsamkeit besitzen, die ihrer Welt ein individuelles Gepräge verleiht. Alle drei sind verschieden nach ihren Temperamenten erfaßt; der Künstler hat einen tieferen psychologischen Blick für individuelle Eigenart. Abb. 13 stellt eine junge, mädchenhaft naive Königin dar, die ganz Knospe ist. Auf ihrem Antlitz spiegelt sich nicht viel innerer Reichtum, weil sie noch in ruhigem Genuß ihrer Jugend lebt. Abb. 14 läßt einen reifer entwickelten und selbständigeren Charakter vermuten. Scharfsich-

Abb. 12
Königin

Nach Lepsius

tige Klarheit spricht sich in diesen Formen aus, eine Klugheit, die aus intuitivem weiblichen Instinkte das Verworrene durchleuchtet, wenn es gilt, für die eigene Person einen wandelbaren Weg zu entdecken. Eine seltsame Mischung von Fähigkeit zu restloser erotischer Hingabe und grausamer Kunst der Berechnung liegt in diesem feinrassigen nervösen Antlitz eines überkultivierten Menschen. Die Königin Tausra (Abb. 15) hat einen mehr männlichen Geist und zielbewußten Willen; etwas königlich Gebieterisches liegt in ihren Mienen, eine stolze Hoheit, die aber weit entfernt von Hochmut ist, denn sie gründet sich auf innere Qualitäten. Und fast scheint es, als ob ihr Stolz mehr eine unbewußte Abwehr gegen menschliche Neugier bedeutet. Der herbe Mund und das klare Auge lassen auf eine Lebenserfahrung schließen, die den inneren Blick geweitet, aber das Herz nicht froh gemacht hat. Es ist wohl das schönste und wahrste Bild einer königlichen Frau, die Weib ist mit allem Fühlen und doch zugleich überpersönliche Gesichtspunkte vertreten muß.

Abb. 13
Königin Nepto

Nach Prisse d'Avennes

Dieselbe psychologische Erweiterung, die reichere seelische Nuancierung, zeigt sich auch in der Plastik; ja hier noch intensiver als in der Malerei, da die Plastik die tonangebende und primäre Kunst in Ägypten blieb. Wir verließen das Gebiet der Plastik mit der Statue der Nofrit aus dem Mittleren Reich und bemerkten dort, daß die weiblichen Qualitäten noch fast ganz in der monumentalen Form der männlichen Gestalten dargestellt wurden. Im Neuen Reich wendet sich die Kunst mehr einer weicheren Formengebung zu; das mußte natürlich der Ausbildung des spezifisch Weiblichen zugute kommen. Ähnlich der Nofrit in Haltung und Gebärde ist die Sphinx der Königin Hatschepsut (Abb. 16); aber der Gesamtcharakter ist lieblicher geworden, wohl erscheint er immer noch herausfordernd, doch mehr fröhlich übermütig und keck. Das unheimlich Dämonische der Weibnatur klingt nur ganz leise mit. Die Sphinx, die Verbindung des Menschenkopfes mit dem Löwenleib, war das Symbol der königlichen Macht; es entstand in einer Zeit, die zur Charakterisierung der höchsten Gewalt noch physischer Hilfsmittel bedurfte und ins Tierreich zurückgriff. Sie konnte auch die geistigen Unterschiede im Charakter der Götter noch nicht auf dem menschlichen Angesicht zum Ausdruck bringen, sondern gab jedem Gott als Unterscheidungsmerkmal einen besonderen Tierkopf. Tier, Mensch und Gott bildeten

noch keine getrennten geistigen Welten. Diese primitiven Vorstellungen wurden von der Tradition streng konserviert und behaupteten sich selbst in der Zeit einer hohen Kultur; das einmal Geprägte galt in allen folgenden Epochen als laufende Münze.

Abb. 14
Königin Thetı

Abb. 15
Königin Taa-ra

Nach Champollion

Hierin liegt das Eigentümliche des ägyptischen Geistes, daß er die alten Fesseln nach Möglichkeit dehnt, um sich reicher zu entfalten, sie aber doch nicht vollständig abwirft, um frei zu sein. Die Hatschepsut war die erste Königin auf dem Throne der

Abb. 16
Sphinx der Königin Hatschepsut

Nach Capart

Pharaone; man sträubte sich nicht dagegen, ein Weib dort zu sehen, wo bisher nur Männer gestanden hatten, und erkannte ihr das Recht zu, sich als Sphinx darstellen zu lassen. Der Künstler wird ihren Kopf der allgemeinen Tendenz nach ins Jugendliche umgesetzt haben; das Königliche liegt nur in der pompösen, repräsentativen Gesamthaltung.

Die weicheren Seiten des weiblichen Gemütes, das Zarte, Anschmiegende, manchmal etwas Katzenartige werden durch die Kunst des Neuen Reiches erst entdeckt, und gern bringt man die mütterlichen Seiten der weiblichen Psyche zum Ausdruck. Aber neben dieser Reihe von Darstellungen steht eine andere, die das Charakterbild der Nofrit in psychologischer Differenzierung weiterführt.

Abb. 17 Ehepaar, München, Glyptothek Phot.

Abb. 17 zeigt eine Gruppe aus dem Neuen Reich, die sehr charakteristisch den Unterschied zum Ideal des Alten Reiches vergegenwärtigt. Die Körperproportionen sind hier wie in der Malerei bedeutend schlanker geworden; die Extremitäten, vor allem Unterarme und Unterschenkel, haben eine beträchtliche Länge. Der Körper ist von der Stütze mehr losgekommen und selbständiger geworden, das enganschließende, gefaltete Gewand verleiht ihm durch den Fluß der Linien größere Lebendigkeit. Der Gesichtsschnitt ist vornehmer, feiner und ausgeprägter; das rundliche Antlitz mit dem lieblich gewinnenden Lächeln des Mundes deutet auf eine liebenswürdige Anmut des Benehmens. Ein fröhliches Gemüt leuchtet aus dem Gesicht der Frau, die an der Seite ihres Mannes ihre volle Befriedigung hat; nichts von der schwerblütigen Dumpfheit alter Zeiten ist geblieben.

Bei den stehenden weiblichen Statuen wird endlich auch der Schritt gewagt, der die Beine aus ihrer Haft erlöst. Dadurch gewinnt der ganze Kontur an rhythmischem Wechsel (Abb. 18); er zeigt elegante Schwingungen, die die erotischen Reize des weiblichen Körpers in lebendige Wirkung setzen. Auf die Charakterisierung der weicheren Fleischpartien wird mehr Wert gelegt, die Umgebung des Nabels fleischiger, elastischer gebildet. Das Gewand klebt oft wie feucht am Körper und läßt ihn reizvoll in seiner glatten Schlankheit zur Geltung kommen. Stilvoll sind diese aparten Gestalten in ihrer vornehmen Ruhe von Kopf bis zu Fuß und in ihrer Art vollkommen abgeschlossen und einheitlich. Die Glieder lösen sich jetzt mehr vom Rumpf los; aus der starren Ge-

bundenheit früherer Epochen will sich ein wirkliches körperliches Leben losringen. Die Aufgabe ist wenigstens gestellt, und in einigen kleinen Statuetten hat der ägyptische Künstler über sich hinausgegriffen und die Fesseln der Tradition für einen Moment überwunden, der aber nicht zur Dauer wurde. Abb. 19 gibt eine der freiesten Schöpfungen der ägyptischen Kunst wieder. Der Körper vollführt eine kokette Wendung nach links; die Körperachse dreht sich, und damit ist die alte Starrheit durchbrochen. Der Mensch der Kunst, oder der Mensch, wie er sich dem Bewußtsein darstellt, hat die dritte Dimension erobert; er ist aktiver Raum im passiven Raume geworden. Dieses Figürchen wirkt nicht abstrakt schematisch wie die Körper aller ägyptischen Bildwerke, sondern scheint aus einer vielseitigen Natur, die ihren schöpferischen Kräften freien Lauf läßt, hervorgewachsen zu sein. Die Kunst mußte von ihrer monumentalen Höhe herab, mit anderen Worten: von vorne beginnen, um zur ungezwungenen Natur zu kommen. Das aber überstieg die Kräfte des ägyptischen Geistes; er war von einer ungeheuren Arbeitsleistung schon zu sehr ermüdet, um auf der ganzen Linie von neuem anzufangen. Die Gewohnheit war stärker als die frische Sehnsucht, die große Kunst blieb ihr treu und sprach sich selbst das Urteil.

Abb. 18
Holzstatuette

Paris, Louvre

Dies hindert nicht, daß der ägyptische Bildhauer in einzelnen Köpfen eine künstlerische Gewalt entwickelte, die so intensiv lange nicht wieder erreicht wurde. Eines der schönsten Denkmäler aller Kunst ist der Kopf einer Frauenstatue in Florenz (Abb. 20). Er ist von einer Größe der Auffassung, die auch in der ägyptischen Bildniskunst einzig dasteht. Die Frau erscheint älter als der sonst beliebte jugendliche Typus; nicht in der Körperbildung tritt das hervor, die trägt den Stempel des allgemeinen Ideals, sondern in dem durch Lebenserfahrung gereiften Antlitz. Der Geist dieser Frau ist nach allen seinen Möglichkeiten hin entwickelt zu jener weiblichen Klugheit der Seele, die weder etwas männlich Produktives noch abstrakt Verstandesmäßiges hat, sondern in einem unmittelbaren Mitempfinden und gefühlsmäßigen Verstehen beruht. Sie hat scheinbar nicht allzufreudige Lebenserfahrungen gesammelt, denn ein leise resignierender Zug spielt um den Mund. Diese Mundpartien sind besonders zart und ausdrucksvoll herausgearbeitet, und es liegt in ihnen mehr, als sich mit dürren Worten sagen läßt. Hier steht vielleicht das reifste Frauenbildnis vor uns, das die ägyptische Kunst geschaffen hat; es ist durch und durch beseelt und der Spiegel einer Persönlichkeit geworden. Die Frau hat ein wirkliches Leben gelebt und es nicht vergessen; auf ihrem Antlitz ist das Vergangene eingegraben. Das Seelische ist über das Momentane, auf das sich die ägyptische Kunst sonst beschränkte, hinausgehoben und zu einer in sich geschlossenen Welt erweitert. Die mehr leidende, aber doch nicht verbitterte, sondern gütig verzeihende Frauenseele scheint mir hier restlos und schön ausgeprägt. Ein ruhig prüfender Blick richtet sich auf den Betrachter, und viele Menschen würden, wenn er lebendig auf ihnen

Abb. 19
Frau Honittaui

Nach Bissing-Bruckmann

ruhte, ihm auszuweichen streben. Man möchte sich diese Frau vielleicht als mütterliche Lenkerin seines Geschickes wünschen, denn sie ist von einer ahnungsvollen Klugheit und gütigen Strenge. Das schönste Bild der mütterlich empfindenden Frau scheint mir hier gegeben, nicht nach äußeren Beziehungen zu ihren Kindern, sondern nach der seelischen Konstellation. Natürlich bildet dieser Kopf auch rein technisch einen Höhepunkt; scharfe Umrißlinien hat der Künstler vermieden und ihnen eine mehr malerische Weichheit verliehen. Am Hals ist der Stein unter der Frisur weggearbeitet, so daß eine tiefe Schattenpartie entsteht, in welche die hellen Formen weich hineinsinken. Der Künstler verrät mehr Gefühl für das Leben als seine Zeitgenossen; er weiß, daß die Abgrenzung der organischen Glieder keine absolute ist, sondern daß die Seele in veränderlichen Grenzen wohnt. Er sieht die Einzelerscheinung in höherem Zusammenhang.

Von diesem psychologischen Höhepunkt in der Offenbarung der einen Seite der Frauenseele wenden wir uns zu einem anderen, im Wesen verschiedenen. Da ist zunächst (Abb. 21) der Kopf der Teje, der Mutter Echnatons. Das negerhaft vorgeschobene Kinn mit den wulstigen unersättlichen Lippen, die Energie der Kinnladen, die weichen Nüstern und die schräggeschlitzten, aufreizenden Augen verleihen dem Gesicht einen Ausdruck von Sinnlichkeit, wie er offenbarer und brutaler nicht gedacht werden kann. Das Weib erscheint hier als eine dämonische Naturgewalt, als Ureinheit mit der zeugenden Natur und ihren elementaren Gesetzen. Und doch deuten die Lippen darauf hin, daß dieses Weib seiner eigenen inneren Glut nicht froh wird, daß dem Begehren die Grenzen des Menschlichen zu enge werden. Vielleicht konnte nur eine solche Frau dem genialen Religionsstifter Echnaton das Leben schenken; ihre unbefriedigte sinnliche Sehnsucht scheint in ihm

Abb. 20
Oberteil einer Frauenstatue, Florenz

Nach Bissing-Bruckmann

Abb. 21
Teje, Mutter Echnatons

Nach Breasted-Ranke

Abb. 22
Sogen. Mutnosmit, Kairo

Nach Borchardt

in geistig männlicher Verwandlung wieder erstanden zu sein und sein Inneres in religiöse Gärung versetzt zu haben.

Eine andere Individualität tritt uns in der sogenannten Königin Mutnosmit entgegen (Abb. 22). War bei der Teje der Ausdruck ohne Vorbehalt auf dem Antlitz ausgesprochen, so sucht sich die Natur dieses Weibes zu verdecken mit einem geistigen Schimmer. Aber das Geistige erscheint nicht in seiner Reinheit, sondern als Sklave des Körpers, in Form von List und Verschlagenheit, um zum intensiveren physischen Genuß zu kommen. Eine Eigenschaft scheint auch zugleich in ihrem Gegenteil vorhanden zu sein; das Verschwommene des Gesichtes deutet auf einen alogischen Geist, und doch ist er instinktiv zielbewußt, sprunghaft unberechenbar und konsequent, grausam gebieterisch, katzenhaft anschmiegend und schmeichelnd unterwürfig. Die Seele dieses Weibes ist ein wechselndes Farbenspiel und ein lockendes Irrlicht. Die durch ein lebhaftes Gaukelspiel des Geistes unterstützte sinnliche Natur ist auf ihre konsequenteste Formel gebracht worden. Vielleicht tritt manchem Betrachter bei diesem Kopf das Bildnis der Mona Lisa vor Augen; aber was dort verschleiert, durch die Lebensklugheit einer erfahrenen Frau verborgen erscheint, das gibt sich bei diesem jugendlich rücksichtslosen Temperament in plastischer Klarheit.

Eine ähnliche seelische Verfassung gibt sich in dem Frauenantlitz auf Abb. 23 kund, aber doch wieder in individueller Variation. Der Mund deutet das selbstbewußte, verlockende Lächeln nur an,

wirkt aber um so raffinierter, als noch ein Rest von mädchenhafter Unschuld auf ihm stehengeblieben ist, der erst von den Augen Lügen gestraft wird. Die Dame versteht sich darauf, bei den Männern Neugier zu erwecken, die um so stärker ist, als sie auf erotischer und zugleich psychologischer Grundlage beruht. Die Zickzack-Perücke bringt eine Note, das unruhige Flimmern der Seele, kaum merklich zum Mitklingen und setzt sie in Kontrast zu dem unerträglich ruhigen, kühl prüfenden und überlegenen Ausdruck des Gesichts. Vollendet sind die Nuancen eines immerwährenden seelischen Wechsels festgehalten worden. Der Künstler ist diesem Frauentypus so auf den Grund gekommen, daß sein Werk von dauernder Gültigkeit geworden ist. In der nervösen Hast einer modernen Großstadt, in den Boulevards von Paris, würde er ein ebenso passendes Milieu haben wie in der ägyptischen Welt. Wir machen so viel Wesens von der nervösen Reizfähigkeit des modernen Menschen und glauben uns darin unendlich verschieden von vergangenen Epochen; ist nun eine Zeit, die solche vor Temperament zitternde Frauenbildnisse geschaffen hat, unempfindlicher gewesen als die unsere? Allerdings war die Nervosität der Ägypter, der Griechen und der Renaissancemenschen positiverer Natur, die des schöpferischen, in sich selbst unruhigen Geistes.

Abb. 23
Frauenbüste, Kairo

Nach Capart

Wie unendlich verschieden ist der Künstler des Neuen Reiches in seiner geistigen Verfassung von dem des Alten. Er hat die Fähigkeit errungen, die einzelnen, in der

physischen Form sich andeutenden seelischen Eigenschaften zu verankern in einem gemeinsamen Zentrum. In der großen Mehrzahl der Frauenbildnisse bringt er das leidenschaftlich sinnliche Temperament zum Ausdruck, und offenbar scheint der Ägypter unter dem Banne der Frau gestanden zu haben, die zum intensiven sinnlichen Genuß aufreizte.

Wie die Köpfe des Neuen Reiches zeigen, war das Leben aus seiner gattungsmäßigen Allgemeinheit in die individuellen Unterschiede auseinandergegangen. In der Darstellung des Individuums bildete sich das Gefühl für organische Einheit aus, und eine konsequente geistige Entwicklung mußte dahin führen, die gesamte Welt als Ganzes zu erfassen. Amenophis IV., Echnaton, vollbrachte dieses Werk. Unter seinen Vorgängern hatte Ägypten seine höchste politische Macht erreicht; und wie die größte Wärme am Tag erst eintritt, wenn die Sonne den Kulminationspunkt überschritten und sich dem Niedergang zuwendet, so sammelte sich auch hier die höchste geistige Wärme zur Zeit des politischen Niederganges. Bis zu Echnatons Regierung umfaßte die ägyptische Religion eine Vielheit von Göttern. Dieser Vielherrschaft tierischer und anthropomorpher Gottheiten stellte Amenophis IV. ein einheitliches, göttliches Weltprinzip entgegen. Das persönliche Gotteswesen wird zur abstrakten Kraft, zur bewegenden Ursache, aus der alles hervorgeht. Damit ist der ägyptische Geist vorgedrungen zu einem einheitlichen Weltbild, zu einer kausalen Verknüpfung aller Erscheinungen. Aus der Sonne floß nach Echnatons Vorstellung alles Leben; sie erhielt nicht als Sonnengott in menschlicher Gestalt, sondern als Sonnenscheibe, als Naturkraft, alles Erschaffene. Natur, Tier und Mensch wurden im Bewußtsein einander angenähert, und auch die Schranken, die den ägyptischen Gottkönig von allen andern Menschen trennten, gerieten ins Wanken; waren doch Alle Geschöpfe der einen göttlichen Macht. Der absolute Herrscher stieg von seinem Postament herab, um als Mensch unter Menschen dargestellt zu werden; und der Künstler mußte zurückkehren zur Natur, um der neuen Entwicklung Rechnung zu tragen. Die königliche Familie wird ohne jede Schmeichelei porträtiert, der Hängebauch des Königs und der Königin, die als Geschwister eine körperliche Ähnlichkeit haben mochten, das hängende Untergesicht und die zurückweichende Stirn werden naturalistisch wiedergegeben. Doch gelang es den Künstlern auf die Dauer nicht, ihrer Vorliebe für ein festes Schema ganz zu entsagen; die Gestalt des Königs wird zum körperlichen Ideal, und sein Hängebauch findet sich bei andern Personen wieder. Die einzelne geniale Persönlichkeit war nicht imstande, ein ganzes Volk in neue Bahnen zu lenken, so wurde die Umwälzung von den übrigen mehr als eine Modesache mitgemacht. Doch gibt es einzelne Kunstwerke, die ganz von dem neuen Geist durchtränkt sind, so die Darstellungen der königlichen Familie selbst. Herrschte früher in solchen Vorwürfen eine vollkommene Starrheit und eingefrorene Würde, so ist hier alles in Bewegung geraten. Ein Familienidyll spielt sich vor unsern Augen ab; der Pharao und die Königin tragen ihre Kinder ganz gegen

Abb. 24
Torso aus Tell-el-Amarna
Nach Breasted-Ranke

das alte Zeremoniell auf dem Arm, herzen sie in elterlicher Liebe und geben ein Bild vollkommener Harmonie und gegenseitiger Innigkeit. Das Verhältnis zwischen Mann und Frau hat sich zur Liebesehe gesteigert. Die Königin nimmt stets teil an der Tätigkeit ihres Gemahls, mag er sich dem Volke zeigen oder der Sonne begeistert opfern; beide empfangen von ihr die Zeichen des Lebens. In ihrem Tun und Wollen erscheinen sie als eine Person, und vielleicht waren sie die einzigen Menschen, die von einem tiefen religiösen Glücksgefühl durchdrungen und vereinigt wurden.

Abb. 25
Amakis und Ramses II.

Nach Prisse d'Avennes

In dieser Zeit einer neuen schöpferischen Tätigkeit gelangte der weibliche Körper zu seiner vollendetsten Durchbildung (Abb. 24)[1]. In dem Torso aus Tell-el-Amarna, der neuen Residenz Echnatons, ist die traditionelle Strenge vollkommen überwunden. Es ist wohl kein Zufall, daß die Bildung eines lebendigen Körpers zusammenfällt mit der eines Weltganzen, denn die gleichen Kräfte erscheinen im Kleinen wie im Großen. Ein neues Naturgefühl heiligte die realen Erscheinungen des Daseins, und die schematischen Schönheitskurven eines überkommenen Stiles mußten der Bewegung des wirklichen Lebens weichen; der Rausch der ersten Entdeckerlust scheint in diesem Torso nachzubeben. Die stilistische Behandlung des Frauenkopfes in Florenz ist hier auf den ganzen Körper ausgedehnt worden; die Formen sind nicht mehr auf den Moment fixiert, sondern lassen die Möglichkeit der Veränderung zu, sie geben nicht das starre und darum abstrakte Sein, sondern deuten den von innen heraus sich bewegenden Wechsel des Lebens an; über die Haut huscht ein Weben lebendiger Kräfte. In diesem Torso von Tell-el-Amarna liegt eine Ahnung der großen griechischen Kunstepoche.

Nach Echnatons Tode setzt eine unerbittliche Reaktion ein; das von ihm unterdrückte Amonskolleg riß die Gewalt an sich, unterband die freieren Regungen in der Kunst und führte sie zurück zur traditionellen Strenge. In diesem Stil wurden noch hervorragende Werke geschaffen, aber mit der Zeit erstarrte das Leben in den nunmehr unnatürlichen Grenzen. Die Kraft war gebrochen; auch das frische religiöse Gefühl wurde erstickt unter einem unerquicklichen Zauberkram und Dämonenglauben. Die ägyptische Nation ging ihrem Untergang entgegen und geriet schließlich unter die Herrschaft der Assyrer. Noch einmal errangen die saitischen Könige die alte Selbständigkeit;

[1] Die Abbildung gibt den Torso leider nicht ganz wieder; in Wirklichkeit besitzt er die ganze Hüftpartie und einen Teil der Oberschenkel. Erst durch die schön geschwungene Hüftlinie, die hier durchschnitten ist, erhält er die volle weiche Rundung. Zum Vergleich sei auf Abb. 100 in Springers Handbuch der Kunstgeschichte Bd. I, 9. Aufl., hingewiesen.

in der Kunst regte sich wieder der nationale Geist und schuf hervorragende Leistungen trotz archaisierender Tendenzen. Doch war das nur ein letztes Aufflackern alter Fähigkeiten; bald darauf erlag die eigenartige künstlerische Welt der Ägypter der Kunst Griechenlands und Roms. Die alten stilistischen Grenzen wurden vorerst noch beibehalten, aber sie wirken nur als eigensinnige Beengung, da das ihnen angemessene Leben erloschen ist. Die weiblichen Formen in dieser Zeit werden weichlich und wollüstig; der volle Busen drängt sich unangenehm vor, und das solide Körpergerüst verschwindet. Die feine erotische Pikanterie, die einer heiteren Lebenslust entsprang, wird zur schwülen Aufdringlichkeit. Die schlanke Ägypterin ist fettig geworden, sie hat volle, schlaffe Wangen und ein Doppelkinn. An die Stelle der früheren temperamentvollen Aktivität tritt eine müde Sattheit. Dieser Gegensatz kommt sehr anschaulich zutage in den Darstellungen Abb. 25 und 26, die beide den Gegenstand behandeln, wie eine Göttin den König oder Königsohn nährt. Das Bild aus dem Neuen Reich atmet eine naive Anmut und Frische; die Formen sind knapp und von natürlichem Liebreiz. Mit welcher Grazie und Zartheit reicht die Göttin dem Pharao die Brust. Auf dem zweiten Bild ist alles schwammiger geworden; auf der Seite der Göttin fehlt die liebevolle Hinneigung und auf der des Prinzen die ehrfürchtige Scheu. Die traditionelle Darstellung wird oberflächlich und schematisch ohne jede Empfindung gelöst.

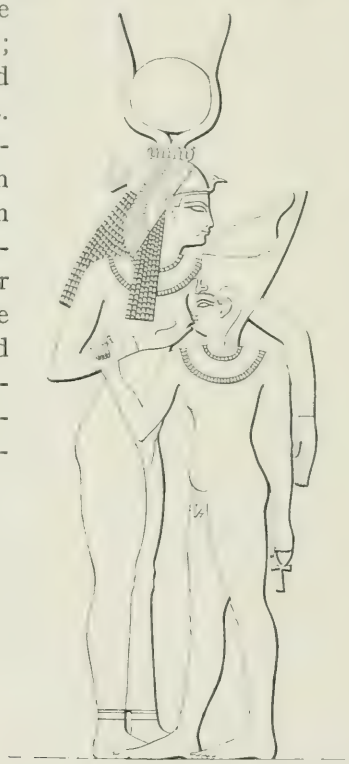


Abb. 26 Isis Hathor und Philadelphus I.
Nach Lepsius

In der Plastik begegnen wir einer raffinierten technischen Geschicklichkeit, aber sie täuscht nicht über die innere Bedeutungslosigkeit und den Zwiespalt hinweg. Der nationale Geist Ägyptens tauchte wie der so vieler anderer Völker hinein in die internationale Kultur des Hellenismus und des römischen Imperiums.

II. DIE KRETISCH-MYKENISCHE KUNST

DIE Insel Kreta war der Ausgangspunkt dieser großen eigenartigen Kultur, die vom 2. Jahrtausend bis ungefähr um 1200 v. Chr. die griechische Inselwelt und das Festland beherrschte. Ausgedehnte Handelsbeziehungen zu Ägypten, von denen Funde kretischer Kunsterzeugnisse und die Darstellungen der „Keftiu" auf ägyptischen Wandmalereien des 15. und 16. Jahrhunderts Kunde geben, lassen uns die Träger dieser Kultur als ein unternehmendes Seefahrervolk erkennen. Ihrem Typus nach scheinen sie der arischen Völkerfamilie anzugehören; jedenfalls waren sie kaum semitischer Abstammung, denn dagegen spricht ihre physische Erscheinung wie das unsemitische künstlerische Wollen. In dieser Kunst tritt uns ein merkwürdiges Phänomen entgegen: ein lebhafter Naturalismus auf einer immerhin primitiven geistigen Kulturstufe. Was unterscheidet ihn von naturalistischen Tendenzen, wie sie als Rückschlag in Zeiten nach großer überempirischer Konstruktion in Kunst- und Geisteswelt auftauchen? In diesen kommt der Mensch zu der Erkenntnis, daß eine Ergründung der Welt durch alle geistige Anstrengung nicht möglich war; daß er ein befriedigendes Wissen von ihr und ihren metaphysischen Gründen nicht erlangen kann. Diese Erkenntnis verleidet ihm die kühne geistige Konstruktion, er wendet sich ab von der idealistisch metaphysischen Weltbetrachtung und kehrt zurück zu der Welt der zugänglichen Erscheinungen, gleichsam um noch einmal die Fundamente nachzuprüfen. In der mykenischen Kunst läßt sich eine solche durch ein gewaltiges geistiges Ringen hindurchgegangene Kulturerscheinung nicht erkennen. Wir haben vielmehr eine geistige Disposition vor uns, die noch nicht den Dualismus zwischen Sein und Erscheinen empfunden hat. Naiv gläubig werden alle Erscheinungen hingenommen als etwas sicher Feststehendes und Unverrückbares. Die gedankliche Skepsis hat noch keinen Zwiespalt gesät zwischen Subjekt und Objekt. Bei der ägyptischen Kunst trat ein solcher erster Dualismus schon zutage. Aus der verwirrenden Fülle der Erscheinungen, die sie noch nicht um einen festen Punkt organisieren, zu einem lebendigen Ganzen verweben konnte, suchte sie sich zu retten auf eine mathematische Strenge in der Formgebung, die mit dem Anspruch auftrat, die unverrückbare Gesetzmäßigkeit des höheren Bauplanes zu enthüllen. So wurde von der Erscheinung abstrahiert und zum Schema, zum unwandelbaren Sein, Zuflucht genommen. Der mykenische Mensch glaubt an die Erscheinung als Wesentliches; und da er ein großes künstlerisches Vermögen in der Nachbildung besitzt, vermag er sie oft mit einer illusionistischen Lebendigkeit wiederzugeben, die uns erstaunlich dünkt. Erstaunlich aber ist sie insofern nicht, als sie in ihrer Entfaltung durch keinerlei geistige Problematik gehemmt wurde. Der Mensch will das Leben nicht anders, als es sich vor seinen Augen abspielt, und darum verewigt er es. Kein Wunder, daß eine solche Zeit die äußere Kultur bis zum Raffinement steigern konnte. Die Paläste der Könige geben einen Begriff von der luxuriösen Einrichtung des Daseins; man könnte sagen, sie sind „mit allem Komfort der Neuzeit ausgestattet", besitzen eine treffliche Kanalisation, Aborte mit Wasserspülung, Badezimmer, die verschiedensten Wohn- und Schlafgemächer und ausgedehnte Magazine. Die Griechen haben lange einen solchen Luxus nicht gekannt; ihr äußeres Dasein war dagegen primitiv; erst in späterer Zeit kam unter ihnen Ähnliches auf.

Die Kunst nun diente vornehmlich dazu, die Wohnungen der Menschen so angenehm wie möglich zu gestalten, sie war dekorativ. Der Künstler empfand nicht das Bedürfnis, sich durch die Kunst zu erziehen zu einer höheren Einsicht in das innere Gefüge der organischen Welt. Ein Ringen mit dem Objekt, der Kampf des Menschen mit der Natur, um ihr die Geheimnisse des Gestaltens zu entreißen, jenes ethische Pathos, das dem griechischen Künstler in so hohem Maße eigen ist, darf man hier nicht erwarten.

Wie überall dort, wo heiter üppiger Lebensluxus blüht, spielt auch in der kretischen Kunst die Darstellung weiblicher Gestalten eine bedeutende Rolle, und wir müssen annehmen, daß den Frauen im wirklichen Leben eine analoge Bedeutung zukommt. Abb. 27 und 28 zeigen uns zwei Frauengestalten in ihrer typischen kretischen Erscheinung. Das Kostüm ist mit großer Naturtreue wiedergegeben und verrät einen ausgeprägten Sinn für die Hervorhebung weiblicher Reize. Die vorquellenden vollen und weichen Brüste ziehen unverhohlen den Blick zuerst auf sich, sie wollen bewundert werden und Eroberungen machen. Die schmale Wespentaille, die breite Hüfte, von welcher bei der ersten Figur der kokett geschwungene Rock mit seinen reizvollen Volants abfällt, erinnern stark an moderne Korsettmoden, die sich nicht genug tun können, Eigentümlichkeiten des weiblichen Körpers durch Übertreibung des Gegensatzes zwischen Taille und Hüfte eindrucksvoller hervorzukehren. An Naivität läßt sich diesen Gestalten gegenüber schwerlich denken; alles deutet auf eine wohlabgewogene Berechnung. Die leise Einziehung des Rockes unterhalb der Hüfte bei Abb. 27 hebt leicht und graziös den Übergang zwischen Gesäß und Beinen hervor. Wir brauchen uns diese Gestalt nur mit wiegenden Hüften schreitend vorzustellen, den korrespondierenden lässig zögernden Rhythmus in der Bewegung des Rockes zu empfinden, um ein lebendiges Bild zu gewinnen von der Erscheinung der vornehmen Kreterin innerhalb der höfischen Gesellschaft. Mit sichtlicher Freude hat der Künstler die Reize des Weiblichen wiedergegeben; er empfindet sie als eine Augenlust, der er sich unbedenklich hingibt. Zu diesem Leben, das er mit Wonne in allen seinen Erscheinungen, sei es Pflanze, Tier oder Mensch, abschildert, gehört auch das Weib; er unterstützt seinen Trieb, sich als Geschlechtswesen geltend zu machen. Dem äußeren Eindruck der menschlichen Gestalt, wie er dem flüchtig verweilenden Auge sich einprägt, verleiht er Ewigkeit. Sein Wille, seine Sehnsucht

Abb. 27 Fayence-Statuette aus Knossos

Nach Annual of Brit. School IX

gehen nicht dahin, sich über die Architektonik des Leibes Rechenschaft zu geben; der schwere Rock verdeckt seinem Auge den organischen Bau, den Ansatz und Verlauf der Beine; sie erscheinen nicht und erregen darum nicht sein Interesse. Die andere Frauengestalt mit dem hohen Kopfputz ist etwas weniger reizvoll dargestellt; steif fällt der Rock von der Hüfte ab, aber der Busen ist seitlich recht markant durch eine Schlangenwindung eingerahmt. Drei Schlangen winden sich um ihren Körper, während die erste Frau eine Schlange in der Hand hält. Man könnte vermuten, daß wir Bilder von Göttinnen vor uns haben; dann wäre es für die religiöse Anschauung der Kreter bezeichnend, daß die Göttinnen sich in ihrer Erscheinung durch nichts von der alltäglichen menschlicher Wesen unterscheiden. Doch sind bildliche Götterdarstellungen in der kretischen Kunst so selten, daß man noch keine sichere Deutung vorbringen kann. Eine kleine weibliche Bronzestatuette, Abb. 29, erinnert an das erste Frauenfigürchen; es ist dasselbe Kostüm, die gleiche Atmosphäre. Nur ist die Darstellung noch lebendiger, der Körper rundlicher herausgearbeitet. Es ist als belauschten wir eine der vornehmen mykenischen Damen in einem selbstvergessenen Moment. Brust und Gesäß drängen stark vor und bilden jene vorgebeugte entgegenkommende Wellenlinie, wie wir sie bei ausgesprochenen etwas vollen Korsettfiguren noch heutzutage finden.

Abb. 28 Fayence-Statuette aus Knossos

Nach Annual of Brit. School

Einen tieferen Ausdruck geistigen Lebens entdecken wir weder in der Plastik noch in der Malerei; das Interesse ist vollkommen auf eine möglichst lebendige ja leidenschaftliche Wiedergabe der vitalen Energien gerichtet. Pflanze, Tier und Mensch werden mit der gleichen Intensität, mit demselben Interesse geschildert; es besteht zwischen ihnen kein fundamentaler Gegensatz; sie sind für den Künstler gleichwertige Erscheinungsweisen der Natur. Nur die quantitativen Unterschiede, das Mehr oder Weniger an Kraft, Energie und Geschicklichkeit sind ihm wichtig. In den Stierspielen tritt uns diese Auffassung besonders deutlich vor Augen. Männliche und weibliche Akrobaten setzen in kühnem Hechtsprunge über den Körper des Tieres hinweg. Der menschliche Leib streckt sich hingegeben an die eine Bewegung, auf deren lebendigen Ausdruck es dem Künstler allein ankommt. Hier erkennen wir so recht seine Fähigkeit, das Charakteristische einer Erscheinung mit einem Blick zu erfassen und ohne Mühe mit einer freudigen Leichtigkeit festzuhalten. Dieser Mensch ist ein edles temperamentvolles Tier, das im Gegensatz zu der schwerfälligen Kraft des Stieres seine Geschmeidigkeit und körperliche Überlegenheit zum Ausdruck bringt. An solchen nervenerregenden Spielen muß die vornehme Gesellschaft hohes Vergnügen gefunden haben, gab es doch für dieselben außerhalb des Palastes besondere Höfe mit treppenartig ansteigenden Sitzreihen. Derartig kühne Bewegungsspiele kamen dem lebhaften Charakter entgegen. Die vorneh-

men Frauen nahmen an all solchen Veranstaltungen des höfisch-geselligen Lebens teil, wie ein Bruchstück von der Darstellung einer dichtgedrängten gestikulierenden Menge weißer Frauen und rotbrauner Männer erraten läßt. Die ganze Gesellschaft ist mit sprechender Lebendigkeit festgehalten. Der weibliche Kopf, Abb. 30, gibt einen Begriff von jener frischen Unmittelbarkeit. In den Linien des Profils, den Wellen der Haare verrät sich die Lebhaftigkeit der schöpferischen Hand. Nichts soll schematisch, abstrakt wirken, darum sind die Formen möglichst bewegt, vibrierend gehalten, um so mehr als die formale Fähigkeit dem künstlerischen Wollen noch nicht ganz entspricht. Das Auge ist unverhältnismäßig groß und in Vorderansicht in das Gesichtsprofil hineingesetzt, wie es dem primitiven Künstler anders zu geben nicht möglich war. Aber der Wille nach lebendiger Darstellung ist doch erkennbar in der flotten Manier. Keck und frisch wirkt dieses Köpfchen, und man könnte nach längerem Anschauen sogar etwas wie ein munteres, sprunghaftes Temperament und eine naseweise Klugheit aus ihm herauslesen. Die andere weibliche Figur, Abb. 31, schreitet in lebhaft ausholender Bewegung dahin; das Momentane und Charakteristische ist vorzüglich festgehalten. Im körperlichen Typus gleicht sie jenen Fayencefigürchen: vorragender Busen und schmale Taille; alles ist kokett, heiter und sanguinisch lebhaft. Dasselbe Wollen tritt uns in der Ornamentik entgegen; alles was das Auge in der Natur und am Strande des Meeres entzückt, wird mit freudiger Leidenschaft nachgebildet. Das Volk, das solches vermochte, oder das sich darin Genüge tat, muß ein leicht erregbares und unruhiges Lebensgefühl besessen haben. In der Freude der schnellen Bewegung empfindet es die Schwere des Daseins wenig, über alle Hemmungen geht eine glückliche Veranlagung hinweg. Nichts scheint sich zu schweren inneren Konflikten zusammenzuballen, die das Weltbild verdüstern, aber dafür den Wert des Menschen um so leuchtender hervorkehren. Die Zustände auf der Insel müssen friedliche gewesen sein, denn die Paläste der Könige lagen offen da, ganz im Gegensatz zu denen auf dem Festlande, die mit „kyklopischen" Mauern befestigt waren. Ein ausgedehnter Seehandel lieferte den materiellen Untergrund für jenes reiche genußfreudige Leben, dem Muße und Laune genug blieb für eine heitere Erotik zwischen Mann und Weib, welche mit dem leichten Balancespiel der Rokokozeit manche Ähnlichkeit gehabt haben mag. In solchen luxuriösen Zeiten ist die Frau nur ein Gebilde der Augenfreude und Sinnenlust; sie schmückt sich mit

Abb. 29
Bronzestatuette

Nach Perrot et Chipiez

Abb. 30
Weibl. Kopf aus Knossos

Phot.

raffinierter Berechnung, um mit ihrer Liebesnatur ein anmutig auf- und abschwebendes Spiel zu treiben. Ihre erotischen Instinkte sind nicht mehr allein Mittel zu dem einen naturbestimmten Zweck, sondern Selbstzweck. Die Schwere wird von ihr genommen, und es bildet sich jene bewegte prickelnde Atmosphäre, die einen besonderen Reiz für sich hat, insofern man dem Menschen zuschauen kann, wie er den Ernst der Natur spielend in heitere Leichtigkeit verkehrt. Etwas Ähnliches mag in der kretischen Kultur vorgelegen haben, es zittert noch in den Frauenbildern jener Zeit. Auch die leichte anmutige Architektur drückt eine ähnliche Lebensstimmung aus. Ein solches Volk hatte für ernst monumentales Gestalten wenig Sinn, das erforderte zu große entsagungsvolle künstlerische Anspannung; die leicht hingeworfenen Fresken genügten vollkommen, um das freudige Leben schnell und charakteristisch widerzuspiegeln.

Abb. 31
Weibl. Gestalt aus Knossos

Phot.

Auch bei dem festlich religiösen Kultus spielten die Frauen eine hervorragende Rolle. Das bedeutsamste Zeugnis dafür bieten die Malereien auf einem Steinsarkophag von Hagia Triada, Abb. 32 und 33. Es sind Szenen aus dem Totenkult dargestellt, die wie die Gräberfunde eine enge Beziehung der Toten zum Dasein der Lebenden erkennen lassen. Der Tote ist nicht ausgelöscht aus dem Bewußtsein der Lebenden, noch wird er selbst als bewußtlos vorgestellt. Er behält ein Anrecht auf seine irdischen Güter, und um ihn zu befriedigen, ihn sich geneigt zu erhalten, werden

Abb. 32 u. 33 Steinsarkophag zu Hagia Triada, Details

Nach Mon. antichi dei Lincei

ihm Opfer dargebracht. Ein solches Totenopfer ist hier dargestellt; der Tote erscheint vor seinem Grabmal, um die Gaben entgegenzunehmen. Seine strengere Haltung scheint anzudeuten, daß ihm die Fähigkeit der Bewegung, für die Vorstellung dieser Kunst das Hauptmerkmal des Lebendigen, mangelt. Merkwürdig, welch hervorragende Rolle die Frauen in dieser Darstellung einnehmen; sie sind es, die dem Toten Blut, den Saft des Lebens, durch das Grabgefäß in die Erde gießen. Auf der anderen Seite des Sarkophages ist es wieder eine Frau, die in unmittelbaren Verkehr mit dem Gotte tritt; sie ruft ihn an in seinem heiligen Bezirk, der durch das göttliche Symbol der Doppelaxt gekennzeichnet ist. Vielleicht haben wir hier eine symbolisch sinnvolle Verkörperung vom Kreislauf des Lebens vor uns, in der alle beteiligten göttlichen Mächte vergegenwärtigt werden. Der Gott der Doppelaxt ist Himmels- und Gewittergott und als solcher Erreger irdischer Fruchtbarkeit. Der Vogel, der sich auf der Axt niedergelassen hat, ist oft in frühen religiösen Vorstellungen ein erotisches Symbol; vielleicht soll er auch hier auf die Göttin der Zeugung hindeuten, aus der durch Befruchtung vom Himmelsgotte das irdische Leben hervorgeht, um am Ende wieder in den Mutterschoß der Erde zurückzukehren. So wird die Göttin der Fruchtbarkeit zugleich Hüterin und Bergerin der Toten und stellt in sich den Kreislauf der Natur dar. Daß nun die Frau, die nach der Seite des Lebens der Göttin ausführendes Organ ist, auch dem Toten den ihm gebührenden Anteil am Leben zukommen läßt, mag dann nicht weiter wunder nehmen. Diese Deutung will natürlich nur ein Versuch sein, über die bloß gesellschaftliche Teilnahme der Frau am Totenkult hinwegzukommen. Die Darstellung selbst zeigt wieder jenen heiter dekorativen Cha-

Abb. 34 Rekonstr. einer Frau von einem Wandgem. in Tiryns

Nach Mitt. d. athen. Inst.

rakter, wie er für die kretische Kunst eigentümlich ist. Aber schon ist ein leichtes Nachlassen in der lebendigen Wiedergabe zu verspüren.

Die mykenische Kunst auf dem Festlande prägt den gleichen Frauentypus wie die kretische. Abb. 34 gibt eine recht zuverlässige Rekonstruktion einer Frauengestalt nach einem in Tiryns gefundenen Bruchstück (Abb. 35). Tracht, Typus und künstlerisches Wollen sind vollkommen abhängig von kretischem Einfluß. Da der Künstler in der Profilstellung den organischen Ansatz der Arme nicht recht deutlich machen konnte und doch möglichst lebendige Wirkung hervorbringen wollte, geht er über die gefährliche Stelle mit einer kühngeschwungenen Linie hinweg, läßt sie in der Schlangenwindung des rechten Armes weiterfließen und kommt so zu seinem Ziel, dem Auge des Betrachters die Bewegung der Arme unmittelbar einzuschmeicheln.

Abb. 35 Fragment eines Wandgem. in Tiryns

Nach Mitt. d. athen. Inst.

Der kretische Frauentypus kehrt auf einem Goldring aus Mykene (Abb. 36), der eine Kultszene darstellt, wieder. Die sitzende Gottheit ist wahrscheinlich eine Göttin der Fruchtbarkeit, die der griechischen Aphrodite entsprechen dürfte. Zwei Frauen nahen sich ihr in Verehrung. Auch hier findet sich die nahe Beziehung zwischen der Göttin der Fruchtbarkeit und dem Kriegs- und Gewittergott, der durch die heilige Doppelaxt symbolisch und durch das kleine Bild oben links real dargestellt wird, eine Verbindung wie wir sie ähnlich, allerdings nur in symbolischer Andeutung, für die Sarkophagbilder in Anspruch nahmen. Auf einem Karneol aus Kreta (Abb. 37) findet sich eine stark ausschreitende, bogenbewaffnete Göttin, eine Art Artemis, bei der die Hervorhebung des Busens, des breiten Beckens und mächtigen Hinterteiles schon fast ins Groteske gesteigert ist. Andere Werke der Kleinkunst mit tierköpfigen Menschengestalten geben Zeugnis von einem verbreiteten volkstümlichen Dämonenglauben, gegen den die heitere gesellschaftliche Kultur um so freudiger absticht. Ganz in das geistige Leben dieser Zeit einzudringen vermögen wir erst, wenn es gelingen sollte, die Reste kretischer Schriftdenkmäler zu entziffern.

Abb. 36 Goldring aus Mykene
Nach Furtwängler, Gemmen

Abb. 37 Karneol aus Kreta
Nach Furtwängler, Gemmen

III. DIE GRIECHISCHE KUNST

GEGEN Ende der kretisch-mykenischen Epoche tritt in der Kunst eine Neigung zu abstrakterer Wiedergabe des Lebendigen zutage; aber diese Entwicklung wurde gewaltsam abgeschnitten durch die Vernichtung der mykenischen Reiche in der großen Völkerwanderung, die unter dem Namen der dorischen bekannt ist. Griechische Stämme drangen erobernd von Norden her vor und überfluteten die Stätten der kretisch-mykenischen Kultur, die nun mit einem Male gewaltsam abbricht und einem neuen anders gearteten Kunstwollen Platz macht. Einige spärliche Reste alter lebendiger Tradition wurden vielleicht an den Küsten Kleinasiens bewahrt, in jenen Gebieten, wo bald die gewaltige Schöpfung der homerischen Gedichte vor sich gehen sollte. Nichts in der bildenden Kunst jener Zeit läßt sich dieser zusammenfassenden Leistung eines dichterischen Genius an die Seite stellen. Hier ist alles lebendig-plastische Anschauung, mächtig pulsierendes Leben, während im nunmehr zur Herrschaft kommenden geometrischen Stil der lebendige Ausdruck einem abstrakten Schematismus gewichen ist. Dieser Kontrast in den künstlerischen Grundanschauungen bildet ein immer noch rätselhaftes Problem. Man hat es zu lösen versucht, indem man die unmittelbare Lebendigkeit der Dichtung auf kretisch-mykenische Tradition zurückführte, und die Schilderungen der belebten Natur, die prachtvolle Gegenüberstellung von Mensch und Tier, jene unmittelbar packenden Bilder aus dem Tierleben scheinen dafür zu sprechen. Das wäre aber nur das Material; die große Disposition läßt sich aus kretischer Kunstanschauung nicht erklären. Die Ilias gibt einen Ausschnitt aus dem Trojanischen Kriege, der mit weiser Kunst gewählt ist, als er vollkommen genügt, das ganze Leben und die Weltanschauung dieses ritterlichen Kreises zu verdeutlichen. Daß hierin die Tat eines genialen Menschen liegt, ist ohne Zweifel. Ein geschlossener Kreis liegt vor uns, anhebend mit dem Streit zwischen Achilleus und Agamemnon; aus diesem Punkte fließt die ganze folgende Bewegung: der Sieg der Troer, da Achilleus dem Kampfe fern bleibt, der Entschluß des Patroklos, sein Tod durch Hektors Hand, die Rache des Achill, eines durch das andere notwendig bedingt. Dies ist die einheitliche Linie, die alles andere umschließt, aus der die reichen Begebenheiten herausfließen wie Blätter aus der Wellenranke. Und hinter diesem allen steht als unverrückbares Verhängnis Ilions Schicksal, nur als Hintergrund gegeben, der ab und zu mit dunklem Schatten in die Seele des Hörers hineinfällt. Diese Kunst der Disposition könnte noch am ehesten ein Analogon finden in der wundervoll klaren Anordnung der Dekoration auf geometrischen Vasen (Abb. 38). Da ist derselbe klare systematische Geist, der das Ganze übersieht und es in eine wundervolle Ordnung fügt. Dieses Bedürfnis nach Klarheit und Ordnung tritt ebenso in der Weltanschauung der homerischen Gedichte hervor, in der erquickenden Reinigung des menschlichen Gemütes von religiösen Angstzuständen und verworrener Mystik. Aus ähnlichen rationalistischen Grundlagen kommt der geometrische Stil; auch er strebt nach Klärung der Erscheinungen des Lebens. Aber im Gegensatz zum Dichter vermag er dieselbe nur durch Abstraktion zu erreichen, durch das Zurückgehen auf eine Welt kristallinischer Ordnung, mathematischer Größen, während Homer mit souveräner Freiheit das Reich des Lebendigen gestaltet. Im einzelnen lassen sich manche Ähnlichkeiten zwischen Gedicht und Kunst herausfinden, so entsprechen genaue schematische Wieder-

holungen einzelner Reden jener gleichmäßigen Reihung der Figuren auf geometrischen Vasen; sie sind aus demselben ornamentalen Prinzip zu verstehen. Von der mykenischen Göttervorstellung trennt das Epos eine Welt; dort wurden die Götter fast nur in Symbolen verehrt, der ersten Form einer Verdichtung unsichtbarer Mächte. Im Epos ist die volle Vermenschlichung der übernatürlichen Welt vor sich gegangen; das Unendliche, Unfaßbare ist plastisch-räumlich konzentriert und geklärt worden durch eine große künstlerische Tat. Die Schöpfung des homerischen Olymps ist eine plastische Formung im Materiale des Wortes; sie offenbart die Fähigkeit und das Bedürfnis der Griechen, das Unanschauliche, Unbestimmte anschaulich zu machen in der klaren Begrenzung. Darum läßt sich das homerische Epos bei einer Betrachtung der bildenden Kunst nicht umgehen, denn hier zu allem Anfang steht das erste Zeugnis des plastisch denkenden und gestaltenden griechischen Geistes. In eine reiche seelische Welt läßt uns der Dichter hineinblicken: Kraft, Wildheit, Leidenschaft bis zur Grausamkeit und wundervolle Züge von Seelengröße, tiefem Humor und zartester Empfindung wohnen dicht beieinander. Frauengestalten wie Andromache, Nausikaa und Penelope enthüllen die innigsten Seiten der weiblichen Psyche. Nichts läßt sich auf lange Dauer hinaus in bildender Kunst ihnen vergleichen. Die Frau tritt im späteren griechischen Leben viel mehr zurück als im Epos; sie wirkt ganz in der Stille, aber daß sie wirkt, davon geben Offenbarungen eines hohen Frauenideals in der Kunst Zeugnis.

Abb. 38
Dipylon-Vase, Athen

Phot.

Im Epos tritt uns das Leben eines welterfahrenen, abgeklärten Rittertums entgegen, das sich von volkstümlichen religiösen Vorstellungen gereinigt und hoch über sie erhoben hat. Im Laufe der nachhomerischen Zeit durchbrechen diese Vorstellungen die rationale Schicht wieder mit ihrer starken Beziehung auf den Totenkult. Darstellungen des Leichenzuges, der Bestattung und der Totenklage sind auf jenen Dipylonvasen, die auf Gräbern aufgestellt waren, häufig. Abb. 39 gibt eine solche Grabvase wieder. Vollkommen schematisch sind Mensch und Tier dargestellt; sie sollen nur den abstrakten Begriff des Lebendigen geben. Das Organische wird durch einen strengen mathematischen Geist zur geometrischen Figur kristallisiert und dem herrschenden dekorativen Gesetz

unterworfen. Es hat keinen Wert an sich, man kann in seinen Reichtum nicht eindringen und nimmt seine Zuflucht zum erstarrten Sein. Dem Bedürfnis eines Volkes, das noch ein beschränktes Wissen von der Welt besaß, genügten diese Darstellungen; sie machten ihm den Vorgang deutlich und hatten damit ihren Zweck erfüllt. Die Kunst ist nur

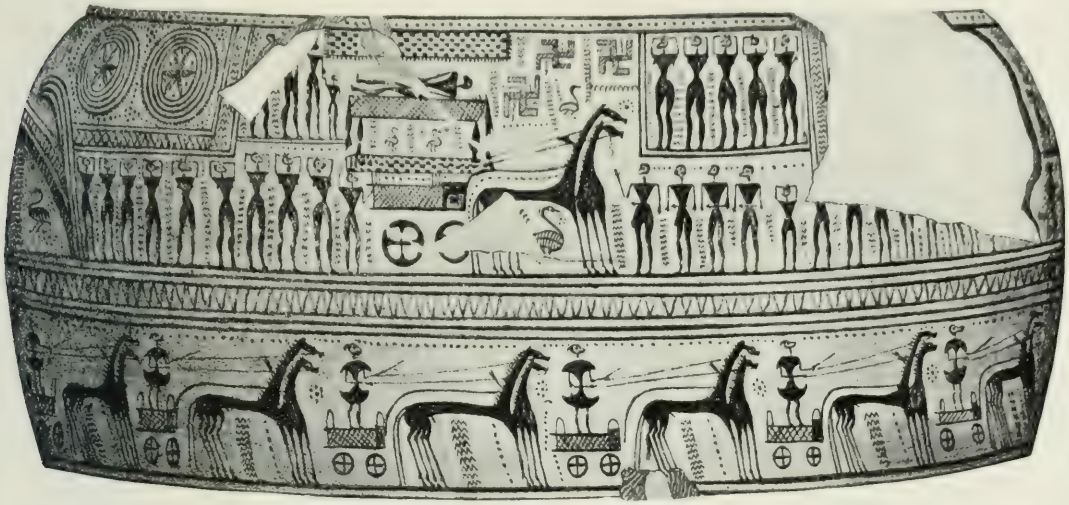


Abb. 39 Leichenbegängnis auf einer Dipylon-Vase

Nach Mon. d. Inst.

dazu da, einen Inhalt durch lesbare Zeichen mitzuteilen. Vorgänge wie das tägliche Leben sie bot, werden auf den Vasen verewigt, die Gestalten des Mythos und Epos sind noch nicht in den Bereich der bildlichen Wiedergabe getreten; es fehlt der Kunst ganz die Richtung auf das Ideale im inhaltlich Gegebenen. Eine merkwürdige Erscheinung tritt uns auf den Vasen, deren Darstellungen sich auf den Totenkult beziehen, entgegen: die Nacktheit der vornehmen Frauen und Männer. In der mykenischen Kunst wurden nur Gauklerinnen, Glieder der niederen Klassen, mit entblößtem Oberkörper dargestellt, die vornehme Frau zeigt nur den Busen nackt. Und im homerischen Epos gilt die Entblößung als Schande, wie die Drohung des Odysseus gegen Thersites und die Begegnung des nackten Schiffbrüchigen mit Nausikaa erkennen lassen. Die Entwicklung des Schamgefühls deutet auf eine Verfeinerung gesellschaftlicher Sitten hin, wie wir sie ja tatsächlich in mykenischer und homerischer Kultur antreffen, auf eine reichere Nuancierung der geschlechtlichen Beziehungen. Die Nacktheit der Menschen geometrischer Kunst hängt wohl mit dem Streben nach vollständiger Abstraktion zusammen; zu dem abstrakten Begriff des Menschen gehört keine Kleidung. Es ließe sich auch vermuten, daß die Entblößung beim Totenkult ritueller Natur war und der Wirklichkeit entsprach, trifft man bei primitiven Völkern doch oft die erotische Nacktheit in den leidenschaftlichen Begehungen der Leichenfeier, gleichsam als wollten die nackten Frauen sich dem Toten noch einmal hingeben. Das würde für die geometrische Zeit jedoch eine sehr tiefe Kulturstufe voraussetzen, deren rapide Überwindung einigermaßen rätselhaft erscheinen müßte. Auch spricht der ganze Geist dieser Kunst, das Streben nach absoluter Klarheit, eine durchaus rationalistische Tendenz gegen eine solche orgiastische Entfesselung des Gemütslebens, so daß es angemessener erscheint, hier eine Nacktheit anzunehmen, die von der Wirklichkeit abstrahiert. Von dieser schablonenmäßigen Nacktheit ist die spätere ideale im Wesen verschieden; sie ging hervor aus der Begeiste-

rung für das wundervolle organische Gebilde des Menschenleibes, aus der Verehrung für die Natur. Die Frauen sind von den Männern auf Vasen geometrischen Stiles in ihrer körperlichen Erscheinung kaum unterschieden; der Mann ist ein Mensch mit Schwert, die Frau ein Mensch mit Brüsten, welche wie Zapfen aus dem Dreieck des Oberkörpers herausragen. Auf unserer Vase stimmen die Frauen die Totenklage an, wobei sie die Arme hochheben und rechteckig den Kopf umrahmen; die lebendig geschwungene Linie wird unerbittlich in die Gerade hineingezwungen. Gegenüber dieser Darstellung liegt in Abb. 40 schon ein Fortschritt. Bekleidete Frauen und nackte Männer führen einen Reigen auf, und der Künstler versucht, wenn es auch nur durch groteske Übertreibung gelingt, ihnen vollere rundere Formen zu geben.

Abb. 40 Reigen

Nach Mon. d. Inst.

Eine monumentale Kunst existierte in der geometrischen Zeit nicht, sie kennt nur dekorative Bedürfnisse. Außer unbedeutenden Figürchen nackter Frauen und Männer hat die Plastik nichts geschaffen. Der dekorative Stil aber läßt schon jene strenge Zucht der künstlerischen Gedanken erkennen, die einen Grundzug des hellenischen Wesens ausmacht und jene eiserne Konsequenz und Sicherheit in der folgenden Entwicklung gewährleistete.

DIE ARCHAISCHE KUNST

DER geometrische Stil reicht in manchen Gegenden Griechenlands bis ins 7. Jahrhundert hinab, während schon seit dem 8. vom ionischen Osten her neue Anregungen hereinflossen. Die kleinasiatischen Griechen waren in Berührung gekommen mit der orientalischen und ägyptischen Kunst, die der ihrigen an lebendigem Ausdruck weit überlegen war. Die fremden Anregungen werden aufgenommen, verbreiten sich über die griechische Welt und erlösen die Kunst aus der Erstarrung, die nicht mehr zu überbieten war. Nun beginnt jenes großartige Ringen um die organische Form, jenes langsame aber zähe Fortschreiten zu immer tieferem Erfassen der Natur. Das Fremde wird assimiliert, durch die überlegene schöpferische Anlage der Griechen umgestaltet und immer mehr zu ganz neuen, rein hellenischen Kunstwerken hinaufgeläutert. Und mit dem erwachenden Sinn für das Organische mußten auch das Epos und der Mythos, jene ersten Verkünder der bildsamen griechischen Weltanschauung, in ihre Rechte treten. Hier war ja alles schon in plastische Bilder zusammengeballt, eine ganze klar gefaßte Welt durch das Wort aus dem Formlosen herausgeholt. So sehen wir denn, wie um die Mitte

des 7. Jahrhunderts Szenen aus der Götter- und Heroensage auf Vasen erscheinen. Aus der Strenge geometrischer Kunstanschauung und aus orientalisch-ägyptischen Einflüssen hat sich der archaische Stil gebildet, der einerseits das Leben einfangen will in die Naturform, andererseits dieser Form eine tektonische Bedingtheit setzt, die dem Leben als etwas Selbständiges, als Stil, gegenübertritt und es in Begrenzungen kondensiert, die etwas Unerbittliches haben. Die Unsicherheit den lebendigen Erscheinungen gegenüber führte den Menschen dazu, ihnen aus innerstem Bedürfnis nach Klärung eine gesetzmäßige Bedingtheit entgegenzustellen, um sich durch Abschluß nicht zu verlieren in einer Welt, in der er noch nicht vollkommen zu Hause ist. So bildet denn der archaische Stil Formeln und Typen aus, Gesetze, auf die er sich stützen kann, wenn er einen kleinen Schritt weiter ins Leben vordringt. Das gibt jener Entwicklung die sichere Konsequenz. Es hat etwas Erhabenes zu sehen, wie ein Volk sich selbst seinen Weg bahnt durch unsicheres Gelände, Stein an Stein zusammenfügt mit äußerster Sorgfalt und unermüdlich vorrückt auf dem Wege, an dem es baut. Nicht nur der monumentalen Plastik wenden sich die erwachten schöpferischen Kräfte zu, sondern gleichzeitig entsteht der griechische Tempel, das Haus der Gottheit. Mykenische und ägyptische Elemente werden umgeschmolzen im Feuer eines neuen Geistes, zu einem Organismus verbunden, der eine unlösbar in sich gegründete Welt darstellt. Die Idee des Organischen ist zuerst am geistigen Horizonte dieses Volkes in ihrer sonnenfreudigen Klarheit aufgestiegen. Das religiöse Gefühl, das ins Unendliche will, wird verdichtet, eingebildet in die endliche Form, es wird ihm ein Leib geschaffen, in dem es wohnen und sinnlich werden kann. Einer solchen Schöpfung liegt die intuitive Erkenntnis des Naturwerdens überhaupt zugrunde, das aus dem Formlosen heraus will zur Grenze, zum Zusammenschluß verstreuter Kräfte unter eine höhere Ordnung, die nur innerhalb der Schranke möglich ist. Der endlose Faden muß abgehauen werden, um in das Gewirk eingehen zu können. Im dorischen Stil manifestiert sich die monumentale Strenge des architektonischen Gesetzes. Ein solcher Tempel ist die repräsentative Verkörperung einer mächtigen Gottesvorstellung, die über die oft spielerische Auffassung des homerischen Epos hinausgeht, in einem unindividuellen Organismus. Demselben Grundgefühl gibt später Phidias einen unmittelbar lebendigen Ausdruck im individuellen Götterantlitz. Dieses griechische religiöse Gefühl strebt nicht in mystischer Wildheit über das menschliche Fassungsvermögen hinaus, indem es die Schranken seiner sinnlichen Wohnung als qualvolle Fessel empfindet, sondern es beruhigt sich innerhalb der menschlichen Sphäre zu einem hoheitsvollen Maß, zu plastischer Klarheit. Die geläuterte Menschenkraft ist das göttliche Wesen. Mensch und Gott unterwerfen sich der großen Idee des Organischen, der harmonischen Einheit von Seele und Stoff, und versöhnen sich darin. Der ionische Tempel hat dieselbe Grundidee wie der dorische und sie wahrscheinlich von ihm entlehnt, nur sucht er sie heiterer, leichter zu gestalten mit möglichster Verlebendigung im einzelnen. Die Fabulierlust des Epos tritt in der ionischen Architektur wieder zutage. Beide Elemente werden dann später gebunden in der attischen Kunst der Parthenonzeit.

Es dauerte noch geraume Weile, bis die Plastik sich die Götter im Bilde gegenwärtig machte; die Tradition haftete noch an alten Kultsymbolen und Idolen. Dagegen wurden Statuen als Weihgeschenke in den Heiligtümern aufgestellt und als Denkmal der Toten auf dem Grabe errichtet. Verfolgen wir nun den langen Weg von den ersten starren Gebilden der Menschenhand bis zu den freien Schöpfungen der Blütezeit. Aus dem ioni-

schen Kunstkreise, in dem die Darstellung der weiblichen Gestalt von Anbeginn geübt wurde, stammt jene gegen das Ende des 7. Jahrhunderts von der Nikandre aus Naxos der delischen Artemis geweihte Statue, Abb. 41. Das Augenmerk des Künstlers war einzig und allein auf die Vorderansicht gerichtet, so daß die Gestalt als Relief erscheint; sie ist flach zusammengepreßt wie ein Brett, und die vorderen Körperpartien liegen fast genau in einer glatten Ebene. Für die Entfaltung des Körpers ist kein Raum in der Enge, darum macht die Seitenansicht einen peinlich ängstlichen Eindruck. Aber diese Seite war für den Beschauer nicht gedacht, von der Vorderseite sollte er die Gestalt als eine streng tektonische Einheit erfassen und einen absolut festgelegten, durch keine Beziehung zur dritten Dimension beunruhigten Eindruck empfangen. Die Arme sind fest an den Körper gepreßt, der Hals tektonisch verstärkt durch die flächig ausgebreitete Haarmasse, damit möglichst keine Einschnürung die Einheit des Umrisses stört. Es ist noch kaum der Versuch zu spüren, das stoffliche Wesen des Steines geistig zu überwinden im Interesse der Natur des menschlichen Organismus, er wird von außen dem Stein angeschrieben. Eine dichte Wand bildet die Kleidung, sie dient nicht dazu, die unter ihr liegenden Massen widerzuspiegeln. Dem reichen Leben sucht sich die Gestalt abzuschließen, um sich als starres, unbeeinflußbares Sein den flüchtigen Erscheinungen gegenüber zu behaupten, sich auf sich selbst zu konzentrieren. Spiegelt sich darin nicht das Streben jener Menschen wider, in der Welt eine feste Basis zu gewinnen, wie es sich auch in den kühnen Versuchen der ersten ionischen Naturphilosophen kundgibt? In der Plastik ist es der Mensch, der in seiner physischen Einheit geklärt und übersichtlich gemacht werden soll. Daß bei der unbedingten Konzentration auf das Flächenhafte die runden weiblichen Formen nicht zu ihrem Rechte kommen, ist selbstverständlich; es interessieren den Künstler noch nicht die Geschlechtsunterschiede, sondern nur die Gattung Mensch. Das Allgemeine hat in dieser Kunst den Vorrang vor dem Besondren, genau wie in der Philosophie die allgemeine physische Welt das Interesse absorbiert. Sie soll auf ein struktives Grundelement zurückgeführt und auf eine Ansicht festgelegt werden. Einen Fortschritt stellt die Herastatue von Samos aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts dar (Abb. 42). Den Künstler hat die Vorstellung der räumlichen Ausdehnung gepackt. Er sucht ihr gerecht zu werden nach seinem Vermögen, gerät aber dabei sogleich in eine neue Abstraktion, indem über ihn nur die Idee des Runden in ihrer ganzen Einseitigkeit Macht gewinnt. Der Unterkörper ist rund wie ein Säulenschaft und auch als solcher tektonisch verwertet als aufstrebender Träger der oberen Massen. Das Gewand zeigt eine zarte Fältelung in streng senkrechten Rillen, die wie Kanneluren einer Säule die Richtung nach oben verstärken. Auf diesem runden Unterbau sitzt der Oberkörper, der notwendig eine stärkere Ausdehnung in die Breite erheischt. Der Künstler hat nun versucht, zwischen diesen beiden Elementen zu vermitteln, indem er zwei Lappen des Obergewandes auf den Schaft hinabreichen läßt, die gerade an den Stellen, wo die Flucht nach hinten am stärksten wird, die Drehung leise

Abb. 41
Statue der Nikandre
Athen, Nat. Mus.

verzögern, wie bremsende Zapfen, so daß die seitliche Ausdehnung des Brustkorbes nicht mehr unvermittelt auftritt. Sehr geschickt nehmen die Falten auf dem Obergewand das Streben ins Runde wieder auf und leiten den Blick über die breite Brust hinweg mit leichter Schwingung in die Tiefe. So durchdringen sich hier zwei Tendenzen: das Streben nach strenger tektonischer Geschlossenheit, nach einem absoluten Für-sich-sein und innerhalb desselben das Streben nach Vermittlung, nach Rücksichtnahme der Teile aufeinander; der abstrakten Idee nach: Abkehr, Abschluß vom Leben, der inneren Form, dem Gefühl nach: gesteigerte Freude am Lebendigen. Die angegebenen Tendenzen sind die griechischen Organisationsprinzipien überhaupt: zu allem Anfang die struktive Festigkeit eines Körpers, sei es Tempel, Staat, Drama, in sich selbst zu entwickeln, und dann innerhalb der geschlossenen Einheiten ein reiches Leben rhythmischer Relationen bis zu den zartesten Nuancen zu entwickeln. Das Geheimnis des hellenischen Geistes beruht nun darin, jene starken Begrenzungen, struktiven Notwendigkeiten, man könnte sagen mathematischen Größen, bei fortschreitender Entwicklung hineinzuziehen in das reiche Leben, das sich in ihnen entfaltet, sie in lebendige Mitschwingung zu versetzen, ihre ernste Strenge lächeln zu machen. Bei der Herastatue kommt das Streben nach runden Formen nicht zum wenigsten in der Bildung der Arme zum Vorschein; sie wachsen freier aus der Schulter heraus wie bei der Nikandre. Allerdings sind die Gelenke noch ohne Feinheit und ohne Spannkraft. Die Brust wölbt sich üppig vor und belebt den Oberkörper durch geschwungene Flächen. So ist denn hier der Wille zu erkennen, durch weiche fließende Rundung die Erscheinungsform des Weiblichen zu charakterisieren.

Abb. 42
Hera von Samos
Paris, Louvre
Phot.

In der Nike von Delos aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts wird ein weiterer Fortschritt erkennbar (Abb. 43). Schon die Kühnheit des Motivs, eine Gestalt schwebend festzuhalten, kennzeichnet das Verlangen nach lebendigerem Ausdruck. Doch versucht es der Künstler noch nicht, seine Phantasie vom geometrischen Zwang, wie ihn jeder Steinblock ausübt, frei zu machen; er fügt sich den einfachsten Ausdehnungsgesetzen und orientiert nach diesen seine Figur mit Vernachlässigung der dritten Dimension. Um diese zu umgehen, dreht er den Unterkörper ganz ins Profil und stellt den Oberkörper in Vorderansicht unvermittelt darauf. So breitet er seine Figur ganz in der Fläche auseinander, um sie übersichtlich und klar zu machen. Für die geistige Verfassung ergibt sich daraus eine mangelhafte Entwicklung der kombinierenden Fähigkeiten, welche nacheinander auftretende Erscheinungen zu einem organischen Ganzen zusammenfügen. Die Anschauung ist die konsequent einseitige eines abstrakten Klärungsbedürfnisses. Der Fortschritt früheren Werken gegenüber macht sich darin geltend, daß der Körper sich aus der absoluten Verdeckung durch das Gewand befreit und eine selbständige Geltung

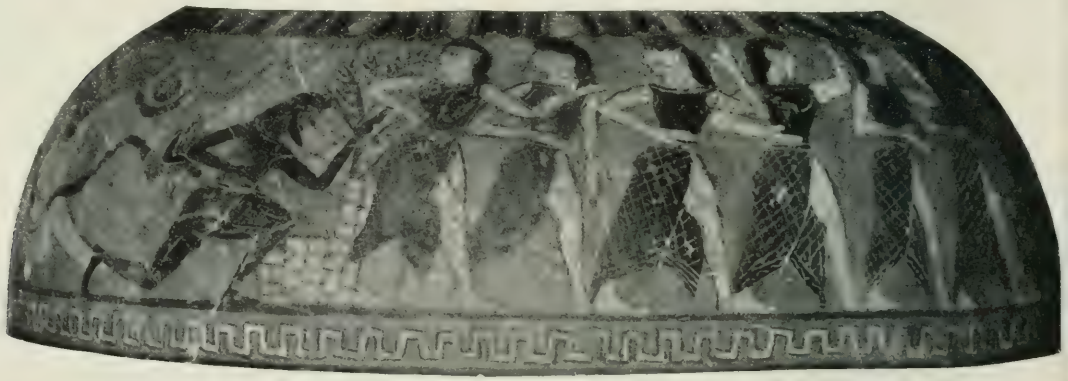
beansprucht. Und schon beobachten wir an der Wiedergabe des erhaltenen rechten Beines die Versenkung in die natürliche Form. Straff und knapp ist das Kniegelenk modelliert mit Präzision und Feinheit; es steckt voller Leben und Energie. Klar fügen sich die Muskelpartien an das Schienbein an und gehorchen einem Impuls; sie sind in lebendiger Bereitschaft, auf Befehl eines Willens in Aktion zu treten, sich zu lösen oder zu spannen. Der Brustkorb dagegen ist ein von starren Flächen umgrenzter Kasten ohne Dehnungsfähigkeit. Die flache Bildung des Kopfes entspricht der übrigen Formulierung, besonders die Augen sind ganz an die Vorderfläche herausgetrieben. Eine seelenlose Fröhlichkeit liegt auf dem Antlitz. Als Ganzes betrachtet ist diese Nike ein köstliches Werkchen, es leuchtet aus ihm eine tadellose Sauberkeit, jener geistige Ordnungsinn und die strenge Gedankenzucht, wie sie dem geometrischen Stile eigen war.

Abb. 43
Nike von Delos

Athen, Nat. Mus.

Im ionischen Kunstkreise, der stark unter orientalischen Anschauungen stand, begegnet uns um diese Zeit die nackte weibliche Gestalt noch nicht. Dagegen sind uns aus dem Peloponnes nackte Bronzefigürchen erhalten, die der Kleinkunst angehören und als tektonische Stützen dienten. In Sparta blieb die Frau dem öffentlichen agonalen Leben nicht in der Weise fern wie im übrigen Griechenland; ja sie nahm dort sogar aktiv teil und erschien in starker Entblößung zu den gymnastischen Übungen der Mädchen. Auch ihre Kleidung im täglichen Leben, der an einer Seite offene Peplos, entzog den Blicken nicht vollständig den nackten Körper, wie ein frühes Vasenbild (Abb. 44) verdeutlichen mag. An der offenen Seite des Peplos tritt beim Schreiten das entblößte Bein hervor. So ist es denn leicht erklärlich, warum wir in dieser frühen Zeit nur im pelo-

Abb. 44
Raub der Thetis



Phot.

ponnesischen Kunstgebiet die nackte Frauengestalt als Kleinkunstwerk antreffen. Abb. 45 gibt eine solche als Spiegelstütze verwandte Figur wieder. Sie stellt Aphrodite dar mit Sirenen als Attribut, denn sie ist die Herrin über Werden und Vergehen. Der Körper ist durchaus knabenhaft gebildet, mit knappen schmalen Hüften und kaum wahrnehm-

barer Brust; es ist nichts Aphrodisisches in ihm. Das Ideal des nackten männlichen Körpers, wie es sich durch die Gymnastik immer schärfer herausbildete, wird auch auf die weibliche Erscheinung übertragen. Das künstlerische und öffentliche Interesse wurde vollkommen absorbiert von der Darstellung und Durchbildung der athletisch geschulten männlichen Gestalt; die eigentümlichen Reize des Weiblichen blieben daneben unbeachtet, wie ja auch die erotischen Beziehungen zwischen Mann und Frau durch die Agonistik eine starke Einbuße erlitten. Aus der Starrheit tritt die griechische Kunst im Laufe des 6. Jahrhunderts mehr und mehr heraus. Es ist die Zeit, in der viele griechische Städte sich der konservativen Adelsherrschaft entledigten und unter der Führung weitsichtiger Tyrannen einen erstaunlichen Aufschwung nahmen. Die freigewordenen Kräfte der Polis wurden zusammengenommen durch einzelne hervorragende Persönlichkeiten, die alles materielle und geistige Leben zu einer gewaltigen Einheit konzentrierten. Durch eine monarchische Zentralisation mußten die widerstrebenden Energien gebunden werden, ehe sie einer freien Entwicklung durch sich selbst fähig waren. Die Tyrannien treten als Kulturzentren heraus und beschleunigen die geistige Entwicklung durch intensive Unterstützung. Besonders Athen verdankt den Pisistratiden zu einem großen Teile seine spätere Machtstellung im wirtschaftlichen, politischen und geistigen Sinne. Sie machten es zum Sammelpunkt der reichen, prunkvollen ionischen Kultur mit ihren sinnlich heiteren und lebendigen künstlerischen Erzeugnissen. Der Frauenstatue widmeten die Künstler Ioniens und der Inselwelt größeres Interesse als es die Dorer taten. Eine zierliche Marmortechnik hatten sie mit größter Virtuosität handhaben gelernt, und gerade bei der Frauengestalt in der koketten, feingefältelten ionischen Tracht, dem prunkvollen Schmuck, konnten sie ihre Fertigkeiten glänzen lassen und die brillanten Eigenschaften des Materials durch den minutiösen Stil ins rechte Licht setzen. Abb. 46 zeigt schon diesen Stil in seiner ersten Vollendung. Drei Frauen in typischer Haltung bringen den thronenden heroisierten Toten Gaben dar. Mit steif zierlicher Gebärde werden die Blumen an die Nase geführt, ein Apfel oder ein Gewandzipfel in der Hand gehalten. Die Ausführung der Gewänder, der Flechten, des Haarputzes geht bis ins einzelne, um die Erscheinung so reich und prunkvoll wie möglich zu gestalten. Dazu der sorglos-heitere

Abb. 45
Aphrodite als Spiegelstütze
München, Antiquarium

Abb. 46 Westseite des Harpyen-Denkmals zu Xanthos, Brit. Mus.

Phot.

Ausdruck des Antlitzes — nur für das Liebenswürdige, Konfliktlose, für das festliche Wesen findet die Kunst einen Ausdruck. Eine kindlich liebenswürdige Anmut leuchtet aus all der zeremoniösen Steifheit hervor. Das ganze Motiv erinnert an ägyptische Darstellungen, doch finden wir hier nicht jene Verquickung von Vorder- und Seitenansicht, sondern die Gestalten sind in reinem Profil auf die Fläche projiziert. Die Entwicklung in die Tiefe wird durch verschiedene Reliefhöhen angedeutet; doch findet zwischen denselben noch kein organischer Übergang statt. Auf der gleichen stilistischen Stufe steht das Grabrelief, Abb. 47. Die verstorbene Frau ist im Kreise ihrer Familie dargestellt und nimmt aus der Hand der Dienerin ihr Kind entgegen mit einem Ausdruck von mütterlicher Innigkeit, der für diese Zeit erstaunlich ist. Es muß diese Seite der weiblichen Psyche dem Künstler als besonders verehrungswürdig erschienen sein, sonst hätte er sie nicht mit so viel Echtheit zum Ausdruck bringen können. Das unmittelbare Gefühl durchbricht die Strenge der typischen Form und wirkt mit der Lebendigkeit des allgemein Menschlichen auf uns ein. Für die Verehrung des Muttertums ist dies frühe Kunstwerk ein erstes bedeutsames Zeichen.

Abb. 47 Grabrelief, Rom, Villa Albani

Phot.

Der Frauentypus der ionischen Kunst tritt uns besonders deutlich entgegen in den Karyatiden des sogenannten Schatzhauses der Knidier zu Delphi, Abb. 48. Die Köpfe haben einen Ausdruck von schwüler Sinnlichkeit, von orientalischer Glut, wie wir ihn ähnlich in ägyp-

tischen Frauenporträts des Neuen Reiches antreffen. Diese in Wollust auseinandergezogenen Lippen, die großen umschleierten Augen verraten ein wildes, erotisches Temperament, das zu dem sinnlich üppigen Leben dieser Gebiete stimmt.

Geklärter, heiterer und anmutiger leuchtet diese Genießeratmosphäre aus den zahlreichen Mädchenfiguren, die sich im Perserschutt der athenischen Akropolis gefunden haben. Die Statuen waren der Athena geweiht, und diese Tatsache spricht dafür, daß zu dieser Zeit die Frau das öffentliche Interesse in Athen stärker auf sich zog als später, denn was man der Göttin in solcher Fülle darbrachte, das mußte immerhin etwas Besonderes sein, etwas, das für den Stifter selbst Wert hatte. Die Freude an der weiblichen Erscheinung schuf diese Bilder eines heiteren Sinnenkultes, der in dem höfischen geselligen Leben der Pisistratidenzeit herrschend war.

Abb. 48 Karyatide vom sogen. Schatzhaus der Knidier, Delphi

Phot.

Noch etwas altertümlich mutet die Statue an, von welcher wir den Kopf, Abb. 49, wiedergeben. Das Gewand umhüllt noch ganz den Körper wie in früherer Zeit, ohne die Formen widerzuspiegeln; nur die Brust hebt sich augenfälliger heraus aus den strengen Flächen. Der Kopf dagegen hat ein ausgeprägtes Leben; weich und fleischig runden sich die Wangen, sprechend sind Mund und Augen gebildet. Ein frisches, jugendliches Antlitz blickt uns an mit der ganzen Unmittelbarkeit individuellen Lebens. Sorgfältig sind die Haare gegliedert, die Löckchen wiedergegeben in einer zierlichen Ordnung, damit der schöne wellige Schmuck auch recht sauber und gefällig zur Geltung kommt und anziehende Wirkung tut. Die Haarmassen verdecken nicht mehr den Hals, sondern heben ihn in seiner rundlichen Fülle hervor. Die ganze Erscheinung ist auf das Frische, Blühende und Appetitliche zugeschnitten, auf dem das Auge mit Wohlgefallen ruht. Ein heiterer Sinn verbirgt sich hinter der Stirn, leuchtet hervor aus Mund und Augen; ihn bewegen keine größeren Probleme, als die Früchte des Daseins in sorgloser Anmut zu genießen und hin und wieder die Umgebung durch gesunden Mutterwitz zu erheitern. Abb. 50 zeigt die archaische Geziertheit in der letzten Zuspitzung. Der Frauenkörper ist zum Träger alles schönen Prunkes geworden; mit liebevoller Sorgfalt hat der Künstler das Weib herausgeschmückt, ihm alle die kleinen Reize zugebilligt, durch die es sich zum Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses machen kann. Wie selbstverständlich fühlt es in sich das Bedürfnis, Wohlgefallen, Eindruck und Liebeslust zu erwecken. Es versteht durch immer neue überraschende Züge, durch jenes aufreizende Spiel der Koketterie, zu spannen, zu reizen und das süß prickelnde Gefühl seiner Macht in die

Abb. 49
Kopf einer Kore
v. d. Akropolis,
Akr. Mus. Athen

Phot

Länge zu ziehen. Tändelfreudigkeit liegt in seinem Wesen, an seiner Pikanterie berauscht sich die Männerwelt. Mit allen erdenklichen Finessen hat der Künstler das Gewand zurechtgelegt. Das leise Gekräusel des Chitons rieselt zart über die linke Brust, hebt sie reizvoll heraus, um dann in den großen, wie schmückendes Ornament zurechtgelegten Falten des Obergewandes unterzutauchen. In graziösem Schwunge kommen sie wieder hervor, emporgezogen durch die zarten Finger der linken Hand. Glatt schmiegt sich das Gewand um die schlanken Beine, damit man das wohlgeformte Knie, die schöngeschwungene Wade und vor allem die zarten, vornehmen Fesseln bewundern kann. Das leichte verhaltene Kichern preziöser Mädchen scheint in die Formen hineingeschlüpft zu sein, um da und dort neckend wieder aufzuflackern. Herber mutet die Statue eines attischen Meisters, Antenor, an, Abb. 51. Er steht in der äußeren Aufmachung unter dem Einfluß jener ionischen Künstler, doch ist das dekorative Raffinement nicht so auf die Spitze getrieben; der ganze Charakter ist energischer, und in der Bildung des Kopfes spricht sich schon ein strengerer Geist aus, eine Beschränkung auf wenige klare Hauptzüge. Jede dieser Statuen zeigt ein anderes Gesicht, man spürt allenthalben, daß die Kunst Differenzierung des Ausdrucks und Variation des Persönlichen im Sinne der Wirklichkeit anstrebt. Liegt auf dem Antlitz der Statue (50) ein eingefrorenes Lächeln, eine absichtlich über das Leben hinausgehende Geziertheit, so zeigt der Kopf auf Abb. 52 einen weniger einseitig betonten Ausdruck. Die Formen entsprechen mehr der Wirklichkeit und suchen den Eindruck vollsaftigen Fleisches wiederzugeben. Der Mund ist natürlicher gebildet und hat etwas Atmendes, Sprechendes. Das Ganze ist nicht mehr so durchaus zur Freude des Beschauers herausgeputzt, sondern der dargestellte Mensch macht ein Recht auf seine eigene Welt geltend. Verträumt steht das Mädchen da, als ob ein leichter Schatten in seine Seele gefallen wäre. Ein kraftvolles Gesicht zeigt sich auf Abb. 53. Schon wie der Hals aus der Brust herauskommt, sich gerade und stolz in

Abb. 50
Kore,
Akr.Mus.Athen

Abb. 51
Kore des Antenor, Akr. Mus.

Phot.

die Höhe reckt, verkündet die selbstbewußte Energie dieses Wesens. Etwas Prüfendes, Kritisches spricht aus dem Antlitz; der kräftige sinnliche Mund hat in den Winkeln jenes eigentümliche Muskelspiel, das sich bei Menschen findet, die von vornherein andeuten wollen, daß sie nicht mit allem und jedem einverstanden sind, sondern ihre Auswahl selbst zu treffen wissen. Gerade dieseSchwierigkeit macht dieses Weib anziehend; sie will Kühnheit sehen, und der heftige Wettstreit unter ihren Anbetern, der alle Leidenschaften aufflammen läßt, ist ihr eine Lust, eine Notwendigkeit. Fast brutal wirkt das Antlitz der Figur Abb. 54. Der Kopf zeigt männlich kräftige Formen, eine herbe Eckigkeit; rücksichtslose Willenskraft spricht aus ihm, und eine schrankenlose Wildheit des Begehrens verbirgt sich hinter einer abweisenden Haltung. Stolze Unnahbarkeit hat einen prachtvollen Ausdruck in diesem gebieterischen Gesicht gefunden. Es gehört dem Weibe an, das in der Liebe immer unmittelbar das Bewußtsein seiner Macht genießen muß. Ganz zum Charakter dieses Kopfes stimmt das Gewand und unbewußt wird der Künstler aus richtigem Instinkt die rechte Wahl getroffen haben. Mächtig umhüllt es den Körper, fließt in breiten, kräftigen Falten herab ohne die sorgfältige, minutiöse Zurechtlegung, wie wir sie bei den anderen Vertreterinnen finden. Diese kleinliche Sucht nach pikanter Aufmachung des äußeren Menschen, die kosmetischen Hilfsmittel, passen nicht zu ihr; sie will nur ihrem Charakter, ihrer Energie etwas verdanken. Eroberung ohne Schleichwege, Herrschaft durch ihr Wesen, das mag ihr Wahlspruch sein. Wie anders stellt sich das Mädchen auf Abb. 55 dar: ein liebenswürdiges Geschöpf, das durch Anmut besticht, aber nicht ganz ohne Falsch zu sein scheint. Die Süße ihres Lächelns ist zu gewinnend, um aus naivem und kindlichem Herzen zu kommen. Vielleicht geht man nicht unrichtig, eine kleine Diplomatin der Liebe in ihr zu vermuten. Eine ganze Reihe verschiedener Temperamente haben uns die Künstler vorstellen wollen; es spricht sich in dieser Absicht eine Herrschaft des Subjektiven aus, wie sie stärker und hinreißender in der lyrischen Dichtung zum Ausdruck kommt. Ein reich bewegtes Leben mit seiner Fülle von Anregungen, seinem Auf und Nieder ließ diesen subjektiven Geist erwachen. Unternehmungslust, persönlicher Mut, Gewandtheit in der Auffassung neuer Situationen, egoistische Konzentration des Willens wurden ausschlaggebende Faktoren,

Abb. 52 u. 53 Koren, Akr. Mus.

Phot.

wenn man in der Anspannung aller Kräfte sich behaupten wollte. So gewann das persönliche Moment eine ausschlaggebende Bedeutung, besonders da noch die allgemeinen Ziele nicht so mächtig waren, den Einzelwillen ganz in ihren Bann zu zwingen. Das Privatleben des einzelnen, seine Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften gewinnen erhöhten Akzent und offenbaren sich in prägnanten Formen, die das Leben eines persönlichen Menschen umreißen. Der Künstler verschwindet nicht mehr hinter seinem Werk, es haftet vielmehr an seinen individuellen Schicksalen. Auf der einen Seite begegnet uns das Drängen und Gären, die ganze Unruhe dieser Zeit in einem wilden Loslassen persönlicher Leidenschaften, auf der andern das kräftige Genießen der im Wettstreit schnell erlangten irdischen Güter. Das erotische Element spielt in dieser Dichtung eine große Rolle. Schon Archilochos schildert uns in einem anmutigen Bilde die Erscheinung der Geliebten:

„Mit frohem Lächeln, in der Hand ein Myrtenreis
Und frische Blumen trug sie, und beschattend fiel
Um Brust und Nacken wallend ihr das Haar herab." (Geibel)

Es ist dieselbe Betrachtungsweise des Weiblichen, wie wir sie in den Akropolisfiguren allerdings in reicherer und nicht allein auf das reizvolle dekorative Äußere gehenden Ausgestaltung wiederfinden; sie geben schon mehr vom inneren Leben. Am besten würde dem inneren Zustande, den die Akropolismädchen widerspiegeln, die Welt der Sappho und des Anakreon entsprechen. Ein sapphisches Fragment zaubert uns gleich jene zierlichen Mädchen vor unser Auge, wenn die Dichterin einer Schülerin entrüstet zuruft: „Welch Bauernweib, das nicht versteht, wie man das Kleid an die Knöchel zieht, hat dir den Sinn betört!" Für Sappho war diese zierliche Mode keine Äußerlichkeit; sie setzte sich nicht darüber hinweg, da sie ihrem Empfinden entsprach. Keine Nachlässigkeit, keine Unordnung duldete ihr empfindliches Auge. Die gemessene Anmut der äußeren Form durfte nicht durchbrochen werden von unüberlegter Laune. Tritt das schon in dieser Äußerlichkeit zutage, so noch mehr in ihrer Dichtkunst. Glühende Leidenschaft, überströmende Sehnsucht werden gebändigt durch die männlich klar geordnete Form. Ihre Bilder, ihre ganze Ausdrucksweise haben etwas so Gefaßtes, so bestimmt Um-

Abb. 54 u. 55 Statuetten, Akr. Mus.

Phot.

grenztes, wie es sonst nur dem zur strengsten Konzentration fähigen männlichen Geist eigen ist. Die formale Gestaltung ist großzügig klar, von jener stolzen Einfachheit und Selbstverständlichkeit, die nur große Naturen hervorbringen. Männlich ist an ihr der Wille, aus der Zerrissenheit herauszukommen zur absoluten formalen Klärung, zur Umfassung einer leidenschaftlich bewegten Innenwelt in festgefügte Begrenzung. Das Weib bleibt befangen im inhaltlich Gegebenen und leidet darunter, der männliche Geist drängt es in die Form, stellt es außer sich und erlöst sich davon im geistigen Akt. Alles Genie ist männlich aktiv, zeugend; Sappho ist soweit Künstler, als sie männlichen Geistes ist. Ihr Leben gibt dafür nur die Bestätigung; sie konnte sich einem Manne nicht in weiblicher Hingabe fügen, um von ihm Erfüllung ihres Wesens zu erlangen, sie besaß dieselbe schon an sich. Darum richtet sich ihre Liebe auf ihre Mädchen, denn sie mußte in der Liebe der gebende Teil, die gestaltende Kraft sein, und wenn sie sich einem Manne zuwandte, so war er ihr jedenfalls untergeordnet. Diese Richtung ihres erotischen Fühlens entsprach ihrem Wesen und wurde nicht bedingt von dem erotischen Interesse des Mannes für seine Geschlechtsgenossen, das ihn den Frauen mehr entzog und beide Sphären voneinander abschloß. Einer Sappho gegenüber hätte dieses Interesse eine Einschränkung erfahren, wie sich ja auch wirklich der Dichter Alkaios um sie bewarb:

Sanftlächelnde, keusche, veilchenlockige Sappho
Gestehen will ich dir etwas, Scham nur hinderts.

In beleidigtem Stolze weist die Dichterin diese harmlose Werbung zurück mit einer Schroffheit, die sich nur aus der Verkennung ihres innersten Wesens erklären läßt:

Wenn deine Sehnsucht zielte auf Edles hin,
Die Zunge Schlechtes nicht zu gesteh'n dächt',
So füllte Scham nicht deine Augen
Sondern du sprächest dich aus in Ehren.

Zeiten wie diese, in denen der weiche, üppige Ionismus herrschend war, und in denen das Männliche mit einem stark weiblichen Einschlag durchsetzt ist, bringen oft Frauen hervor von männlicher Charakteranlage, gleichsam um die Gegensätzlichkeit, auf der erotische Anziehung beruht, aufrecht zu erhalten. Sehr stark treten solche Erscheinungen in dekadenten Zeiten hervor, in denen fast eine Umkehrung der natürlichen Verhältnisse möglich wird. Ein leichtes Hinneigen zu solchen seelischen Zuständen läßt sich in dieser Zeit, die eine Sappho und jenes Mannweib Abb. 54 und auf der andern Seite einen Anakreon hervorbrachte, wohl vermuten, ohne daß es allgemeines Symptom geworden wäre. Zu dieser Kulturerscheinung hätte es vielleicht kommen können, wenn nicht der ganz männlich gerichtete Dorismus zur Herrschaft gelangt wäre.

In Anakreons Poesie spiegelt sich am klarsten jene tändelnde Genießerlust, die leichtbewegte, aller Schwere und Tiefe abholde Freude am sinnlichen Dasein, am üppigen Genuß, wie sie in den zierlichen, pikanten Akropolismädchen Gestalt gewonnen hat. In der heiteren Pracht der Tyrannenhöfe gedieh eine solche Kunst; bei Polykrates von Samos und später bei Hipparch von Athen fand der Dichter gastliche Aufnahme, um mit seinen zierlichen Liedern den höfischen Kreis zu erheitern. Die Freuden des Weines, der sinnlichen Liebe zu Knaben und Mädchen feiert er in seiner Poesie. Auch die Dichter vor ihm haben die Knaben- wie die Frauenliebe besungen, beide Formen der Erotik vereinigten sich in einer Gestalt. Die doppeltgeschlechtliche Anlage, wie sie als natür-

liche Form in jedem Menschen beschlossen liegt, fand bei den Griechen eine gleichmäßige Entwicklung; die eine wurde nicht auf Kosten der andern zurückgedrängt, wie es uns natürlich erscheint. Dem Griechen war ein anderes Entwicklungsgesetz natürlich: alle als Anlage vorhandenen Keime zu voller Blüte zu bringen, dem Verborgensten Form und Leben zu geben. Es ist der Trieb, in das Innere hinabzutauchen und, was sich dort im Dunkeln findet, an die Sonne zu bringen, um es im Lichte anzuschauen, gleichgültig, ob Gutes oder Schlechtes in unserem Sinne zutage gefördert wird. Das Klärungsbedürfnis

Abb. 56 Mädchen mit Blumen, Louvre

Phot.

liegt bei ihnen jenseits von Gut und Böse. Verkennen wir nicht das Gute, was darin ist; es ist die leidenschaftliche Liebe zur Form, gleichviel in welcher Variation sie sich darstellt. Ohne diese sinnliche Grundlage der Männerliebe, die das Gefühl für die Schönheit des männlichen Körpers bis in die zartesten Nuancen erregte, hätte die Kunst ihn nicht in seiner ganzen Pracht lebendig machen können. Dasselbe gilt für die Frauengestalt, beide konnten nur durch die doppelte Form der Liebe in Vollendung geschaffen werden.

Ein schönes Relief aus Nordgriechenland (Abb. 56) steht noch in Zusammenhang mit dem seelischen Wesen der reifarchaischen Zeit. Formal sucht es sich schon von den Fesseln des archaischen Reliefs zu befreien, indem es den Körper in organischem Zusammenhang nach der Tiefe zu entwickeln strebt. Auf früherer Stufe wurde der Körper in verschiedene Flächen geordnet, denen kein lebendiger Zusammenhang innewohnte.

Der Schöpfer dieses Werkes sucht zwischen dem Getrennten zu vermitteln, ohne daß es ihm ganz gelungen wäre. Die Oberarme sind noch flach an den Körper hingepreßt, wogegen sich die Unterarme und die Hände frei herauslösen und in ihrer runden Modellierung ein sprechendes Leben ausdrücken. Sie sind frei geworden vom Zwange des Geometrischen und beleben die Mittelfläche mit diesem entzückenden Spiel graziöser Bewegungen, die das Ganze zu einer natürlichen Einheit verschränken. Der Übergang des Armes in die Schulter hat räumlich noch nicht gelöst werden können; die Schulter ist in die Fläche herabgeklappt. Doch hat der Künstler wenigstens die Schwierigkeit empfunden, die er nicht lösen konnte und dem Auge den Zwiespalt verdeckt durch das Gewand, dem er an dieser Stelle eine starke lineare Betonung gab. Die organischen Mängel werden besonders deutlich, wenn man sich über die Entwicklung des Rückens Rechenschaft zu geben versucht. Das geometrische Gesetz steht dem freien Leben noch als gebieterischer Zwang entgegen, aber der Künstler versucht doch, ihm die Starrheit zu nehmen. Durch den Ausdruck des Innenlebens hebt er uns hinweg über den formalen Kampf, er löst ihn auf in einem musikalischen Zusammenklang der Linien, der unmittelbar in die Seele dringt. Die leise Neigung des Hauptes, das innige Geben, das in den Händen ausgedrückt liegt, überströmen das Werk mit unaussprechlicher Süße. Mit einer keuschen Zartheit ist das Gefühlsleben dieser Mädchen sichtbar gemacht worden, keine Störung entheiligt die innige Versunkenheit scheuer jungfräulicher Wesen. Sie sind ganz eingewoben von ihrer Welt; es ist jener wundervolle scheue Zustand, in dem neue Gefühle, unbewußte Wünsche wach werden, die aber noch nicht heftig genug zum Manne drängen, sondern in einer zärtlichen Mädchenfreundschaft Genüge finden. Dieses lyrische Element bleibt in der attischen Reliefkunst und Vasenmalerei lebendig, während die Monumentalkunst sich ganz auf herbe Kraft und Strenge zusammenfaßt. Ließ sich die attische Umbildung der ionischen Überkultur schon in jener Statue des Antenor erkennen, so gewinnt diese Richtung im 5. Jahrhundert ganz die Oberhand. Eine Statue von der Akropolis (Abb. 57) zeigt schon den neuen Ausdruck. Das graziöse Lächeln, die kokette Leichtfertigkeit hat einem herben Ernst weichen müssen. Strenge Zurückhaltung spricht aus dem Antlitz dieser Gestalt. Das flatterhafte, unbekümmerte Genießen ist nicht mehr der einzige Lebenszweck. Das Leben wird nicht länger mit jener ionischen Leichtigkeit hingenommen, sondern die unbedenkliche Freude am Dasein hat einen Stoß erlitten. Neue, tiefere Weltprobleme ringen sich los aus der Seele des Menschen und stimmen sein Gemüt ernst. Aber aus dem Ernst leuchtet eine neue Kraft, ein gesteigertes Fühlen des eigenen Vermögens, das Leben auf einer breiteren Grundlage neu zu organisieren. Der griechische Geist erhebt sich aus eigener Stärke, um alles überkommene Orientalische zu überwinden ; geistig und politisch behauptet er seine Selbständigkeit und konsolidiert sich in sich selbst. Der Individualismus der vorangegangenen Zeit wird überwunden in einem großartigen Verzicht auf die Alleingültigkeit des egoistischen Seins. Das Individuum entäußert sich seiner engen, persönlichen Interessen und taucht hinein in die allgemeinen. Für sich allein hat es keinen Wert; nur soweit es dem Allgemeinen dient, hat es Würde, von ihm empfängt es seine Größe. Die gewaltigsten Epochen in der Weltgeschichte sind immer die, in denen das egoistische Wollen mit den allgemeinen Tendenzen zusammenfällt. Das neue Individuum ist die große Organisation, der Zusammenschluß aller Einzelheiten in einem überpersönlichen Ganzen. Dieses neue Daseinsideal spiegelt sich wider im Leben des Staates, in der bildenden Kunst und nicht zum

Abb. 57
Bruchstück einer Mädchenstatue v. d. Akropolis, Athen

Phot.

wenigsten im Drama. Doch bevor wir uns in diese starke Zeit versenken, müssen wir erst die Betrachtung der Vasenmalerei, die so unmittelbar das Leben widerspiegelt, nachholen.

DIE VASENMALEREI

UM die Mitte des 7. Jahrhunderts beginnt die Vasenmalerei den Befreiungskampf von der geometrischen Abstraktion und strebt nach lebendigerer Darstellung der menschlichen Gestalt sowohl wie der Erzählung. Der reiche Mythenschatz weckt die Fabulierlust der Maler, und in immer neuen Anläufen wird ganz allmählich die Kenntnis der organischen Form gewonnen. Verschiedene Lokalschulen wetteifern miteinander, bis etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts die attische Malerei den Vorrang gewinnt. Über die ersten Versuche dürfen wir hinweggehen und uns gleich dem 6. Jahrhundert zuwen-

Abb. 58 Totenklage, Louvre

Phot.

den. Abb. 58 stellt die Klage um den toten Achilleus dar. Noch recht schematisch gruppieren sich die klagenden Frauen um den Leichnam, alle in noch ganz typischer, lebloser Haltung. In reinem Seitenriß sind die Körper auf die Fläche projiziert, die Arme mehr an den Brustkorb angepreßt, als daß sie aus ihm herauswachsen. Möglichst glatte Flächen bietet das Gewand, das den Körper ebenso verdeckt, wie es in der Plastik bei der eckig zugeschnittenen Nikandre der Fall war. Lebendiger ist die Darstellung auf der Phineusschale (Abb. 59), die dem ionischen Kreise angehört. Wir greifen die Gruppe der drei Nymphen heraus, die ein vereinzeltes Beispiel liefert, daß auch die ionische Kunst die Frau nackt bildete. Doch ist das bürgerliche Leben streng von einer solchen Wiedergabe ausgeschlossen; nur die weiblichen Naturwesen werden unbekleidet dargestellt. Auf sie beschränkt sich auch die Schilderung geschlechtlicher Vorgänge, die derb und kräftig die Werdelust und den Zeugungstrieb in der Natur symbolisiert. Drei Nymphen kauern an der Quelle nieder, um ungestört ein Bad zu genießen. Die beiden rechts sind ganz mit sich selbst beschäftigt, und die dritte will gerade ins Gefäß langen, als sie hinter sich das Geräusch der heranschleichenden geilen Silene vernimmt. Blitzschnell wendet sie den Kopf und beobachtet mit gespannter Aufmerksamkeit. Das Momentane, Überraschte, kommt in dieser Gestalt schon überzeugend zum Ausdruck. Der ganze Vorgang ist so unmittelbar lebendig wiedergegeben, wie wir es in dieser Zeit noch selten finden.

Abb. 59
Detail aus der Phineusschale, Würzburg

Nach Furtw - Reichhold

Abb. 60
François-krater, Florenz

Phot.

Ein schwüler Sommermittag in der Natur könnte nicht besser anschaulich gemacht werden.

Mit der Françoisvase (Abb. 60) wenden wir uns der attischen schwarzfigurigen Malerei zu. Der Krater ist in Streifen gegliedert, in denen sich die einzelnen Darstellungen streng flächenmäßig entfalten. Die Lust des Künstlers an breit fließendem epischen Vortrag der Erzählung leuchtet freudig aus allem heraus. Im Mittelstreifen ist der Zug der Götter zum Hause des Peleus, der mit Thetis Hochzeit hält, wiedergegeben. Thetis wird im Hause sichtbar, sie wendet sich im Profil nach links, den Göttern entgegen, nach dorthin sollte sich auch das Gebäude öffnen. Aber dann wäre die Göttin selbst den Blicken entzogen worden, und da es dem archaischen Maler auf Deutlichkeit in allen Einzelheiten ankommt, wendet er die Front des Hauses um in die Vorderfläche; eine perspektivische Verkürzung entsprach weder seinem Wollen noch Vermögen. Die Fläche des Gefäßes ist für die Darstellung maßgebend, sie bleibt als solche in ihrer tektonischen Natur bestehen und was an ihr erscheint, soll nur als Flächendekoration und lebendige Gliederung zur Geltung kommen. Die menschliche Gestalt ist noch ein ornamentales Element, aber sie hat vor dem reinen Ornament den Vorzug, daß sie den Schmuck lebendiger gestaltet und ihm den Reiz des Persönlichen verleiht. Die Gruppen der drei Göttinnen und Horen zeigen besonders deutlich die Umgehung des Perspektivischen; sie sind reine reich geschmückte Fläche. Ein einziger Mantel umschließt jede der beiden Gruppen, die Gliederung nach der Tiefe wird möglichst summarisch behandelt, weil übersichtliche Teilung der Fläche erstes Gesetz ist. Dieses Gesetz bewahrte die Vasenmalerei als ästhetische Notwendigkeit, nur suchte sie durch lebendigere Wiedergabe des Körpers seine abstrakte Strenge zu mildern. Die bemalte Fläche war eben keine neutrale, mit der man willkürlich schalten konnte, sondern sie gehörte einem schon geformten Objekt an und mußte ihrer Bedingtheit durch dasselbe treu bleiben. Als später das Bedürfnis nach räumlicher Vertiefung malerischer Darstellungen sich nicht mehr aufhalten ließ, wandten sich die größeren Talente der neutralen Fläche zu, und die Vasenmalerei ging künstlerisch zugrunde.

In die Zeit der Pisistratidenherrschaft führt uns ein späteres Vasenbild (Abb. 61). Eine rege Bautätigkeit entfalteten die Tyrannen in Athen, und wie viele Vasenbilder zeigen, erfreute sich das von ihnen angelegte Brunnenhaus (die Enneakrunos) einer großen Beliebtheit. Das Treiben wasserschöpfender Mädchen wird oft auf Hydrien dieser Zeit dargestellt. Stilistisch ist ein großer Fortschritt gegenüber der älteren Malerei zu verzeichnen. Das Gewand ist nicht mehr diese kaum gegliederte glatte Fläche, eingeritzte Innenlinien geben Falten an, die nun Form und Gliederung des Körpers stärker mitsprechen lassen. Die Umrißlinie ist flüssiger und abwechslungsreicher, mehr den lebendigen Konturen angemessen. Arme und Beine treten klarer heraus unter der Gewandmasse, die den Körper nicht mehr so geometrisch einzwängt. Schlanke biegsame Mädchenkörper beginnen sich zu regen und das Spiel ihrer Glieder zu zeigen. Was immer von neuem entzückt an diesen Gefäßen, ist ihre abgeklärte Form, die so etwas Notwendiges und doch Heiteres hat, und dazu die tadellose Sauberkeit und Sicherheit der Zeichnung. Ordnung und Grazie sind die ineinander verschlungenen Elemente dieses Stils. Wie köstlich die Darstellung auf dem nächsten Gefäß (Abb. 62). Herakles ruht sich im Olymp aus von seinen Taten; Hermes, Athene, sein treues „Mädchen", und Alkmene sind um ihn beschäftigt. Er darf nun ein Schlaraffenleben führen als Lohn für seine irdische

Abb. 61
Mädchen am Brunnen, Brit. Mus.

Phot.

Abb. 62 Herakles im Olymp, Brit. Mus.

Phot.

Tüchtigkeit. Der Künstler dieses Gefäßes strebt ganz nach einer zierlichen Feinheit in der Wiedergabe. Die Gewandfalten sind mit welligen Linien angegeben, damit sie ja recht fließend erscheinen. Mit welch peinlicher Sorgfalt ist die Ägis Athenas behandelt; sie ist ein prunkvolles Schmuckstück, dem der Künstler seine ganze Liebe widmete. Ein

Abb. 63 Dionysos wird von seinem Thiasos überrascht, Brit. Mus.

Phot.

liebevolles Versenken in die Reize der Erscheinungen, ein inniges Vertrautwerden mit der Welt und sinnliche Freude am Dasein spiegeln sich in diesen Bildern. Köstlicher Humor tönt aus der laut fröhlichen bacchischen Szene (Abb. 63). Dionysos hat sich bequem auf die Kline gelagert, um ungestört seinen Wein zu schlemmen. Da überfällt ihn der lärmende Thiasos, dem sich Hermes und Hephaistos angeschlossen. Vorsichtigerweise hat der Weingott seinen Schlauch in Sicherheit gebracht und blickt nun, scheinbar bekümmert, in seinen leeren Becher. Doch der schlaue Hermes entdeckt den prallen Weinschlauch und zieht ihn hervor aus seinem Versteck. Die rechts herankommende Mänade mit ihrer gertenschlanken, biegsamen Gestalt, den überfeinen dünnen Gliedmaßen ist so recht ein Typus dieser Zeit, die im Zierlichen oft bis zur Übertreibung geht. Kaum berühren ihre schmächtigen Füße den Boden, mit graziöser Elastizität tänzelt sie dahin. Die schwarzfigurige Malerei strebt wie die Marmorkunst dieser Zeit nach höchster Feinheit und Eleganz, doch die raffinierte Zierlichkeit, der verschwenderische Reichtum an reizvollen Motiven, die dem ausgeprägten Marmorstil eigneten, waren durch die spröde Ritztechnik nicht erreichbar. In dem Streben nach reicherer, prunkvoller Ausbildung der Zeichnung erfand die Kunst die rotfigurige Technik. Der Grund wird mit schwarzem Firnis abgedeckt, die Figuren in ihren Umrissen rot ausgespart und die Innenzeichnung mit feinen schwarzen Linien eingetragen. Der rotfigurige Stil ist reine, lineare Zeichenkunst.

Abb. 64
Peleus u. Thetis

Nach Hartwig, Meisterschalen

Abb. 64, eine Schale des Peithinos, die den Raub der Thetis durch Peleus darstellt, zeigt den archaischen Stil in nicht mehr zu überbietender Ausgestaltung. Es ist dasselbe Streben nach reichster, üppigster Ausschmückung durch zierlichste Formen, wie es an Statuen der Akropolis hervortritt. Die äußere Umrißlinie ist ruhig geführt, sie greift von einer Gestalt auf die andere über, so daß beide von ihr umklammert erscheinen, zusammengebunden zu unlöslicher Einheit, die sich wundervoll in das Rund der Schale hineinschmiegt. Und in dieser geschlossenen Fläche nun die Entfesselung des ganzen Linienprunkes, der in strenger Stilisierung das Gewand als ein dekoratives Schaustück hinzaubert. Die Kontraste zwischen den nackten, glatten Flächen, dem feinen Geriesel

der Chitonfalten und den schwereren Brüchen des Mantels sind fast zur Hauptsache geworden. Doch bei aller Heraushebung des Einzelnen herrscht Ordnung und Klarheit im Ganzen. Eine fein nervöse Überreife spricht aus der Subtilität dieses Stiles, der alles andere als naiv und natürlich ist. Jene ionische Überkultur im Geschmack und Raffinement hat hier eine letzte reizvolle Blüte gezeitigt. Nervosität zittert in den langfingerigen schmalen Händen, den schlanken, zerbrechlichen Füßen. Wie die Marmorkunst wendet auch die Vasenmalerei auf dieser Stufe dem Körper ein lebendigeres Interesse zu; die Umrisse sind unter dem Gewande eingezeichnet und die Muskulatur mit verdünntem Firnis zart hervorgehoben. Selbst in den Köpfen strebt der Künstler nach Differenzierung des männlichen und weiblichen Typus. Reizvoll kokett läßt das Gewand die Beine durchschimmern, wie bei den Akropolismädchen. Das Fortstreben der Göttin, das in den Beinen ausgedrückt ist, wird in der schönen, rückläufigen Kurve des Oberkörpers gehemmt; ein Hinneigen, ein halbes Sichüberwundengeben spricht sich darin aus. Dazu stimmt die liebreizende Neigung des Hauptes. Es scheint, als wolle Thetis die Standhaftigkeit des Helden nur prüfen, ehe sie sich ihm hingibt. So erhält diese äußere kompositionelle Notwendigkeit, die durch das Schalenrund bedingt ist, doch schon eine innere Bedeutung; das Abstrakte wird lebendig umgewandelt. Eine plastische Entfaltung der Körper ist auch hier vermieden; sie müssen sich der Fläche anpassen, was bei der in der Achse sich drehenden Thetis unnatürlich wirken würde, wenn das Gewand nicht die in Frage kommenden Partien verdeckte. Das ornamentale Wollen des Künstlers spricht noch deutlich aus den plattgedrückten, bandartigen Schlangenleibern und der eigentümlichen Bildung der Hände des Peleus, die sich zum Mäander verschlingen. Die Göttin verwandelt sich in Tiere, um dem Angreifer zu entgehen, doch der läßt sich nicht abschrecken. Es ist ein bezeichnender Zug des Mythos, daß der Mensch durch unbeirrbare Standhaftigkeit und eigene Kraft die Göttin erringen kann. Im folgenden wollen wir die Vasenmalerei weniger streng historisch betrachten, sondern mehr nach gegenständlichen Gruppen.

DER APHRODISISCHE KREIS

AUF den Seitenflügeln des ludovisischen Altars, der die Geburt der Venus darstellt, bemerken wir zwei wundervolle Mädchengestalten (Abb. 65). Sie sind beide Dienerinnen der Aphrodite; jede folgt in ihrer Weise dem Liebesgebote der Göttin. Die Verschleierte stellt eine opfernde Braut dar, während die nackte Flötenspielerin der hetärischen Lebenssphäre angehört. Die Braut erwacht zur Liebe, unterwirft sie aber der bürgerlichen Ordnung; die Hetäre übt sie frei und ungebunden. Sie gehorcht dem aphrodisischen Gebot ohne Einschränkung, denn Aphrodite ist nicht eigentlich die Schützerin ehelicher Begrenzung, sondern der freie Naturtrieb selber. Oft genug läßt sie die Schranken der gesellschaftlichen Ordnung durchbrechen, um aus der Enge in die Ungebundenheit des natürlichen Daseins zurückzuführen. Dienerinnen Aphrodites sind die Hetären, und warum sollte ein Volk, dessen großer Sinn für das Leben der Natur eine solche Göttin schuf und verehrte, sie verachten? Der strenge Pindar sogar verherrlicht die berühmten Hetären von Korinth in einem Gedichte:

Gastfreundliche Mädchen, Dienerinnen
Der Peitho ihr im reichen Korinth,
Die ihr die gelben Tränen vom grünenden Weihrauch
Opfert, zu der Eroten himmlischer Mutter,
Auf Aphrodite wendend den Sinn.
Jenseits seid ihr aller Verbote,
Ihr Kinder ihr, auf lieblichem Lager
Von süßer Stunde zu pflücken für euch die Frucht.
Gut aber ist, was notwendig ist.

(Nach Bulle: Der schöne Mensch)

Die Frau als Gattin wurde in Athen aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt in den Frieden des Frauengemaches. Der Staat selbst hatte ein Interesse daran, die Elemente seiner Regeneration der Leidenschaft des öffentlichen Lebens zu entziehen, um aus einem friedlichen unaufgestörten Urgrunde gesunde Bürger zu empfangen. Die heftigen Bewegungen des politischen und geistigen Lebens bedurften als Gegengewicht das ungestörte, hindämmernde Dasein der mütterlichen Natur, die Ruhe des Unbewußten. Doch konnte sich die weibliche Welt nicht in ihrer Gesamtheit in diese Begrenzung fügen, aktive erotische Temperamente mußten die bürgerlichen Schranken durchbrechen, um für sich Freiheit zu beanspruchen; und was war ihnen angemessener als die Freiheit der Liebe. Der Mann nun, der sich mit einer Frau verheiraten ließ, um der staatlichen Pflicht zu genügen und den Fortbestand des Gemeinwesens durch gesetzmäßige Nachkommen zu gewährleisten, suchte die Reize des Erotischen bei den vielgewandten Hetären, die durch ursprüngliches Temperament und anmutigen Frauengeist seine Sinne und sein Gemüt befriedigen konnten. Die geistige Kultur, die an der bürgerlichen Frau vorüberging, wurde von den Hetären aufgenommen; ihre geistreiche Konversation, ihr Witz und die überraschende Beweglichkeit ihres ganzen Wesens, das sich in immer neuen Situationen selbst beleuchtete, erregten die Nerven einer für alle anmutige Gewandtheit des Körpers

Abb. 65
Flügel des ludovisischen Altars, Rom, Mus. Naz.

Phot.

und des Geistes empfänglichen Männerwelt. Sie waren, wie schon ihr Name sagt, Freundinnen, die den Sinn aufzuheitern und ihre Umgebung durch zwanglose Laune zu erhellen wußten. Stand das Familienleben ganz unter der Herrschaft des Staatsgedankens, so suchten die individuellen erotischen Bedürfnisse in freien Verhältnissen einen Ausgleich, eine Erleichterung von der Strenge des allgemeinen Gesetzes. Am Symposion, dem schönsten, kultiviertesten Lebensluxus der Griechen, nahmen Hetären teil. Flöten- und Kitharaspielerinnen, Tänzerinnen und die geistreichen Dienerinnen Aphrodites wurden ein Bestandteil dieses geselligen Lebens, das in seiner hohen Kultivierung einzig in der Welt dasteht. Die öffentlichen Interessen, Kunst, Musik, philosophische Spekulation, alles das hatte seine Pflege in diesen Zusammenkünften. Die ganze Leuchtkraft des hellenischen Geistes erstrahlte hier in einer reichen Farbenskala, vom schweren Ernst bis zum flüchtigsten geistigen Gebilde, dem griechischen Witz, und durch alles zitterte

Abb. 66 Hetären München, Vasensamml. Phot.

das reizbare sinnliche Temperament, das von den leisesten Schwingungen erregt wurde. Mit vollkommener Offenheit behandelte man öffentliche und private Angelegenheiten, Diskretion hielt dem allgemeinen lebendigen Interesse gegenüber nicht stand; jeder gab sich frei als Mensch ohne Angst; ein scheues Verbergen erschien unnötig in einer Zeit, wo die Interessen noch homogen waren. Das platonische Symposion, eine dichterische Konzentration und planmäßige Ordnung dieses geistig geselligen Lebens nach einer höheren Idee, ist ohne vorhergehende hohe Kultur des Symposions undenkbar. Die Rolle, welche die Hetärendarstellungen in der streng rotfigurigen Vasenmalerei spielen, gibt uns einen Begriff, was die Hetären im damaligen Athen bedeuteten. Dem Künstler boten sie Gelegenheit, den nackten weiblichen Körper zwangslos zu studieren und seine spezifischen Formen der Kunst zu erobern. Die Vasenmaler gaben den ersten Anstoß zur Erforschung des Weiblichen nach seiner Eigenart.

Abb. 66 zeigt zwei gelagerte Hetären im Stile der frührotfigurigen Malerei. Die linke verrät in ihrer dünnen Zierlichkeit noch den Zusammenhang mit dem spätschwarzfigurigen Stil. Unmittelbar lebendig ist ihre Bewegung wiedergegeben; kecke Ausgelassenheit offenbart sich in dem lustig hochgeschwungenen rechten Bein, der momentanen Wendung, der sprechenden Gebärde der Hände und in dem lebendigen Ausdruck des

Gesichts. Eine reizende Munterkeit liegt in diesem Wesen, das sich lebhaft von der gesetzteren Gefährtin unterscheidet. Die beiden Mädchen erproben das Kottabosspiel. Sie schleudern die Neige des Weines aus ihrem Becher gegen eine auf einem Bronzeständer balancierende Scheibe; fällt sie herunter, so geht ein Wunsch in Erfüllung. Die Linke scheint des Erfolges sicher zu sein, sie bedarf einer Bestätigung wohl gar nicht, darum ist das Ganze für sie nur ein unterhaltendes Spiel; wogegen die Rechte mit bangem Ernst bei der Sache ist, als ob Zweifel und Liebeskummer ihr Gemüt bewegten. Die breiteren und natürlicheren Formen an dieser Figur gehen schon über die dünne Zierlichkeit der schwarzfigurigen Manier hinaus.

Abb. 67
Schale des Epiktet, Brit. Mus.

Nach Furtw.-Reichh.

Eine Schale des Epiktet (Abb. 67) gibt als Innenbild eine reizende Tanzszene. Der Zusammenschluß zur Gruppe im Schalenrund zeigt jene wundervolle Einheit, in der die archaische Kunst ihr erstes Gesetz erkannte. Für eine harmonische Einordnung einer Darstellung in größere formale Zusammenhänge hatte der griechische Künstler das unmittelbarste Gefühl. Freiheit in der Notwendigkeit, darauf richtet sich das griechische Streben überhaupt. Gegenüber früheren Darstellungen verspüren wir in diesem Schalenbilde schon eine bedeutende Verlebendigung des formalen äußeren Zwanges. Das Kreisrund wird in der Bewegung der beiden Menschengestalten organisch wiederholt. In der leichtgeduckten Gestalt des Jünglings strebt die lineare Bewegung nach unten, wird dort von den Beinen des Mädchens aufgenommen, im Gegensinne in die Höhe geleitet, erleichtert und durch die Neigung des Oberkörpers und des Hauptes wieder dem Ausgang zurückgegeben. An der Mädchengestalt ist in Einzelheiten noch manches schematisch und unlebendig, so die Haltung der Arme und der Übergang aus dem Profil in die Breitfläche der Brust. Der Busen ist zur Seite weggeklappt im Sinne des strengen Flächenprinzips. Hat der Leib dieses Mädchens noch ganz die knappen jünglinghaften Formen, wie sie das athletische Ideal beim männlichen Körper waren, so strebt Euphronios in seiner großartigen Hetärendarstellung (Abb. 68) nach breiterer natürlicherer Formgebung. Die mächtigen Schenkel, die weichen Brüste und rundlichen Arme charakterisieren das weiche weibliche Fleisch schon besser; doch ist das Geschiebe der starken

Abb. 68
Hetären von einem Psykter des Euphronios, Petersburg

Nach Furtw.-Reichhold

Bauchmuskulatur noch ganz vom athletischen Typus herübergenommen. Der Kontrast zwischen Hüfte und Taille, das Eigentümliche des weiblichen Baues, wird nirgends angedeutet; in diesen Partien herrscht noch ganz die herbe, kräftige Gliederung des athletisch durchgebildeten Leibes. Im übrigen zeigen diese Gestalten eine Fülle neuer Naturbeobachtungen; der Körperkontur wird nicht mehr durch einfach geschwungene Kurven angegeben, sondern innerhalb der großzügigen Linien spiegeln leichte Erhebungen und Senkungen den lebendigen Reichtum der natürlichen Formen wider. Alles steckt voller Leben, und dem Künstler ist es gelungen, den erotischen Reiz des Weiblichen in der Körperbildung mitsprechen zu lassen; er bedarf dazu nicht mehr äußerer Hilfsmittel und Raffinements. Die mittlere der drei Hetären, Palaisto, bildet das Zentrum der Darstellung; ihr Kopf ist en face gegeben. Um die Seitengestalten nicht von der Gruppe auszuschließen, blieb nichts übrig als das neutrale Ausweichen des Kopfes nach vorn. Dadurch erhält die Tiefendimension eine Andeutung, und die perspektivische Scheu wird durchbrochen. Die Überschneidung am rechten Arm, das Verschwinden des linken Unterschenkels im Raum machen das Vordringen in die dritte Dimension noch deutlicher. Über die Stellung der linken Brust ist sich der Künstler nicht klar geworden, sie sitzt unglücklich eingeklemmt unterm Arm; überhaupt sind die Brüste noch nicht nach vorn genommen, sondern nach alter Weise zur Seite geklappt. Über dem Ganzen liegt jene ruhige, anmutige Heiterkeit, die reine Grazie und Klarheit griechischen Formsinnes, die den Gestalten ein wohliges Genießen des eigenen harmonischen Wesens ermöglichen. Das pindarische Fragment könnte keine schönere künstlerische Erläuterung und Anschaulichkeit erhalten, als durch dieses Werk des Euphronios. Hatten die Künstler einmal durch die Anregung, die die Hetärenwelt bot, einige Kenntnis des nackten weiblichen Körpers gewonnen, so verwerteten sie bald ihre neue Errungenschaft auch in Darstellungen aus der Sagenwelt. Ein beliebtes Thema der Vasenmalerei bildete naturgemäß die Zerstörung Trojas und innerhalb dieses Bildkreises der Raub der Kassandra vom Athenastandbild. Die Kunst fand ein Mittel, die Schändung der Jungfrau durch Aias anzudeuten in einer mehr oder weniger starken Entblößung. Auf Abb. 69 ist die Entblößung eine vollständige geworden; das Gewand dient nur noch als Hintergrund, von dem sich der prachtvolle Mädchenkörper in vollendet schönen Formen abhebt. Der nackte weibliche Leib ist in dieser Darstellung Selbstzweck geworden, seine Schönheit

Abb. 69 Schändung der Kassandra, Detail v. d. Vivenzio-Vase

Nach Furtw.-Reichhold

wird vor den Augen des Beschauers voll enthüllt, so daß er seine Aufmerksamkeit weniger auf die frevelhafte Handlung, als auf den Reiz des Nackten lenkt. Weich geschwungene Linien umgrenzen den zarten, jungfräulichen Leib und bringen die Elastizität und die blühende Pracht der weiblichen Glieder lebendig in Wirkung. Mit wenigen Strichen ist das ganze körperliche Sein eingefangen, aber in jedem zittert noch die sinnliche Freude des Künstlers an der prachtvollen Bildung. Durch die kühne Verkürzung des rechten Beines wird der Unterschenkel verdeckt; dem Maler ist es nicht mehr darum zu tun, eine Aufzählung aller Einzelheiten des Körpers zu geben, ihn in seine Bestandteile zu zerlegen, sondern die höhere Einheit des organischen Zusammenhanges, die sich durch richtige Andeutung verborgener Teile von selbst vollendet, schwebt ihm vor Augen. Das Wollen ist vorhanden, aber das Können entspricht ihm noch nicht ganz, denn der Zusammenhang von Fuß, Unter- und Oberschenkel ist unrichtig erfaßt.

Abb. 70 Badeszene, Brit. Mus.

Nach Katalog der Vasenslg.

Um den nackten Frauenleib zu zeigen, schildern die Vasenmaler gern und häufig Badeszenen. Schon die schwarzfigurigen Maler lassen uns hin und wieder einen Blick in das öffentliche Badehaus tun; sie interessieren sich besonders für die heftigen Bewegungen der unter dem strömenden Wasser der kalten Brause zusammenzuckenden Körper. Später werden die Badeszenen in das Innere des Hauses verlegt, wo Frauen sich an einem großen Becken waschen. Die Scheu vor der Öffentlichkeit ist größer geworden, und die Frauen haben sich zurückgezogen. Hier in der Abgeschlossenheit ihres Gemaches bewegen sie sich freier und versenken sich ganz in ihre Beschäftigung; diesen intimen Reiz der Szene malen die Künstler gerne aus. Abb. 70 stellt eine solche Badeszene am Becken dar. Das Vasenbild rührt vielleicht von dem Künstler der Vivenziovase her, wie die elegante, etwas raffinierte und sonst kaum übliche Zeichnung der linea alba vermuten läßt. Die Kassandra hatte aber schon sehr natürliche weibliche Formen, während diese Frauen wieder durchaus athletisch gebildet sind. Die starke Muskulatur des Bauches, die schmalen Hüften, die ganze kräftige, knappe Körperbildung sind vollkommen dem männlichen Ideal dieser Zeit angepaßt. Hin und wieder werden wohl die weiblichen Besonderheiten erfaßt, aber sie können sich doch noch nicht zu vollkommener Anerkennung durchringen, denn der Schönheitssinn wird durch das athletisch-männliche Ideal einseitig bestimmt. Das eigentlich weibliche Wesen hatte noch wenig Geltung in dieser Zeit, in der es darauf ankam, durch Anspannung aller Energien die griechische Welt zu behaupten und zur Größe zu entwickeln. Diese Aufgabe fiel der stählernen männlichen Kraft zu, die dadurch von selbst ganz in den Vordergrund des Lebens und des künst-

lerischen Interesses rückte. Auch die schöne Gestalt (Abb. 71) hat in ihrer schmalen, kräftigen Körperbildung etwas entschieden Männliches, wozu die volle, üppige Brust in merkwürdigem Gegensatz steht. Ein Fortschritt macht sich in der Beherrschung des Räumlichen geltend; der Künstler sucht beide Brüste in ihrem Hintereinander deutlich zu unterscheiden; für eine wirkliche Entfaltung fehlt es jedoch noch an Raum. Echt weiblich ist die Figur in ihrer zögernden Haltung, in der unbewußten Scheu vor sich selber, die in der zaghaften Bewegung des linken Beines so zart angedeutet ist. Das Gefühl des Nacktseins läßt den Körper ein wenig zusammenschauern. Meisterhaft gelöst ist wieder die Komposition, dieses Zusammenwachsen von Körper, Stuhl und Gewandballen zur Einheit. Selbstsicherer benehmen sich die Frauen auf dem späteren Vasenbild Abb. 72. Der Körper strafft sich mit einem gewissen Stolz und Behagen; das Gefühl der eigenen Vollkommenheit wird freudig genossen. Die mittlere Gestalt zeigt sich in ganzer Vorderansicht, und der kühne Versuch ist nicht übel geglückt. Das Antlitz mit dem etwas verstohlen blickenden Auge wirkt lebendig; auch das lässige Ausruhen des Körpers auf den Beinen ist überzeugend ausgedrückt. Die Brüste stehen natürlich noch unverhältnismäßig weit zur Seite, doch ist gegenüber Euphronios ein Fortschritt nicht zu verkennen. Sehr hübsch beobachtet ist es, wie die beiden Frauen zur Seite sich verstohlen betrachten, sich mit den Augen abtasten; die Befangenheit der eigenen Nacktheit gegenüber ist gewichen. Im allgemeinen ist das Weibliche der Formen hier wieder stärker hervorgekehrt, so hat die mittlere Gestalt besonders schöne runde Frauenarme, die sich in weichen, fließenden Bewegungen betätigen.

Abb. 71
Mädchen, das Gew. und faltend

Nach Mon. an dei Lincei

Einige Schalenbilder führen uns unmittelbar ein Stück hetärischen Lebens vor Augen. Die Darstellung Abb. 73 zeigt einen Mann behaglich auf der Kline ausgestreckt, er

Abb. 72
Frauenbad, München

Nach Furtw.-Reichhold

lallt ein Liedchen zur Musik und fühlt sich auf Erden offenbar nicht schlechter als seine Götter im Olymp. Das Mädchen ist etwas flüchtig gezeichnet; sein Körper steckt noch verborgen unter dem steifen Gewand; doch verleugnet sich auch in einer solchen Durchschnittsleistung die Grazie des attischen Geistes nicht. Bei der Hetäre auf der folgenden Schale (Abb. 74) ist der Körper vollständig unter dem reizend fallenden Gewande eingezeichnet, und der Künstler versucht, beide in Wechselwirkung zu setzen. Noch feiner ist der begleitende Rhythmus der Gewandfalten zu der Bewegung des Körpers hervorgehoben in der Darstellung des Brygos (Abb. 75), die denselben Vorgang wiedergibt. Die Hetäre bemüht sich liebevoll um den trunkenen Jüngling und hält ihm mitleidig mit zarter Hand das kranke Haupt. Eine Meisterhand verrät sich in jeder Linie; wie sind die kräftig geschnittenen Köpfe lebendig, welche Spannung in dem halbgeöffneten, den Atem verhaltenden Mund! Rundlich ist das Körperchen des Mädchens modelliert; weich schmiegt sich das Gewand dem Leibe an und wiederholt die Körperbewegung im ausgeglichenen rhythmischen Fluß leichtgeschwungener Falten. Körper und Kleid sind eine Einheit geworden; das innere Leben erringt die Herrschaft über den leblosen Sto

Abb. 73
Symposion-szene, Louvre

Phot.

Abb. 74
Symposion-szene, Rom, Vatikan

Phot.

und macht ihn zu seinem Spiegel. Die Liebe, mit der die Vasenmaler sich in die Darstellung der Hetärenwelt versenken, kündigt deutlich ihre innere Stellung zu ihr. Dem eigentlich Weiblichen kommt die Kunst hier langsam entgegen, und das athletisch-männliche Ideal erfährt eine erste leise Einschränkung. Die sinnliche Freude an der Schönheit des weiblichen Körpers gibt sich heiter und launig kund. Keine aufwühlende, das ganze Leben von Grund auf erschütternde Leidenschaft macht sich geltend; das Pathos der Liebe fehlt, dafür hatten Männer, die so absolut vom Staate, den allgemeinen Interessen in Anspruch genommen wurden, keinen Raum in ihrem Innern. In einer liebevollen Zartheit der Schilderung enthüllt sich hin und wieder ein seelisches Moment.

Abb. 75 Schale des Brygos, Würzburg

Phot.

Vielleicht bedurfte es der Hetäre und ihrer Kunst, die weiblichen Reize des Körpers und Geistes in anmutigster Form zu kultivieren, um die erotischen Beziehungen zwischen Mann und Weib wach zu erhalten. Sie waren es wohl, die zu verhindern wußten, daß der Mann sein ganzes Interesse seinen jüngeren Geschlechtsgenossen zuwandte.

Die oft vertretene Ansicht, daß die archaische und die große klassische Kunst das Eigentümliche der weiblichen Bildung gänzlich unberücksichtigt gelassen haben, trifft in dieser Ausschließlichkeit nicht zu. Eine Nebenströmung in der Kunst, ausgehend von jenen Mädchenstatuen der Akropolis, erhielt das Interesse für das weibliche Wesen wach und tritt hin und wieder mit Schöpfungen an die Oberfläche, die ein erstaunliches Versenken in die weibliche Empfindungswelt offenbaren. Es ist vor allem Aphrodite selbst, die mit den zarten Reizen des Weiblichen ausgestattet wird. Das Mittelstück des ludovisischen Altars (Abb. 76), die Geburt der Venus, bietet das vornehmste Beispiel für ein volles Erfassen weiblicher Gefühlswerte. Aphrodite taucht empor aus dem Meere von zwei Eleithyien gestützt. Aus dem dunklen Schoße des Urelementes wendet sie sich aufwärts ins Licht, unaussprechliche Sehnsucht und Süße im Antlitz. Ein märchenhafter Dämmerzustand, schwebend zwischen Wachen und Schlaf, liegt über ihrem Sein. Blumenhaft zart ist ihre Seele, noch ruhend in der träumerischen Weite der Urnatur. Das beseligende Gefühl, zum hellen Dasein im Sonnenlichte zu erwachen, überwältigt sie, so daß sie vor innerem Glück zerfließen möchte. Es ist in ihr die Seligkeit, wie sie eine

Abb. 76
Mittelstück des ludovisischen Altars

Phot.

mädchenhafte Natur überströmt, wenn sie zum erstenmal die Wunder der Liebe in sich aufkeimen fühlt, jene rätselhafte Erlösung ihres Wesens zur Erfüllung ihrer Bestimmung, die ihr die Welt in einem neuen, übermächtigen Lichte zeigt. Eine religiöse Weihe erhöht ihr Dasein in dem Gefühl, von der Natur zum Träger ihres Willens ausersehen zu sein. Solche süße Liebesreife ist ausgegossen über Aphrodite. Der rührenden Zartheit, mit der die mädchenhafte Knospe sich entfaltet, kann die Seele des Mannes sich nicht verschließen, und er legt Zeugnis ab von seiner Ergriffenheit in solchem Werk. Die Göttin Aphrodite spiegelt nur den Zustand seiner eigenen Seele wie alle Gottesvorstellung. Ein ähnlich zartes Bild der Liebesgöttin bietet eine der schönsten weißgrundigen Schalen des Britischen Museums (Abb. 77), die schon dem freieren Stile angehört. Aphrodite reitet auf dem Schwan; weich hingegossen ruht ihr Körper zwischen seinen Flügeln, ganz der Schwere sich entlastend. In dem zarten Antlitz liegt neben einer träumerischen Versunkenheit etwas fein Nervöses, fast Kränkliches, ein stilles Glimmen nach innen gedrängter Sehnsucht. Die Zartheit des Bildes wird gesteigert durch einen malerischen Hauch, der über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Von dem gelblichweißen Grunde heben sich die Linien in ihrem goldgelben Ton weich ab; der Mantel hat ein stumpfes Braunrot und gibt dem Körper Schwere und Nachdruck.

Abb. 77
Aphrodite, Brit. Mus.

Phot.

Abb. 78 Helenas Entführung

Nach Furtw.-Reichhold

In ihrer rücksichtslosen, alle Schranken durchbrechenden Natur wird Aphrodite auf dem Skyphos des Hieron und Makron geschildert. Die eine Seite (Abb. 78) stellt die Fortführung der Helena durch Paris dar; eine meisterhafte Bewältigung des seelischen Problems. Wie ist das willenlose Sichtreibenlassen, der innere Zwiespalt in der Helena lebendig geworden. Das Bewußtsein des Frevels steht auf ihrem Antlitz geschrieben, ängstlich sinkt ihr Körper zusammen, so daß man das Herz furchtsam pochen zu hören glaubt. Leise nur wehrt sie ab mit der scheuen, zögernden Bewegung des linken Armes; doch sie muß sich dem Willen Aphrodites, der höheren Liebesmacht, gehorsam beugen und geschehen lassen, was der Naturtrieb über sie verhängt. Aphrodite drängt sie unerbittlich fort in ein neues Liebesverhältnis; die schönste Frau soll nicht einem Manne allein untertänig sein. Von einer persönlichen Schuld ist Helena frei, da sie nur einem höheren Gebote sich unterwirft. Diese Anschauung liegt schon in einer Stelle der Ilias klar ausgedrückt. Nach dem Kampf zwischen Paris und Menelaos redet Aphrodite in der Gestalt einer alten Dienerin die im Zwiespalt zuschauende Helena an:

> Komm, dich ruft Alexandros, geschwind nach Hause zu kehren.
> Dorten in seinem Gemach, auf dem wohlgedrechselten Bette
> Ruht er, in Schönheit strahlend und herrlichen Kleidern, man glaubt nicht,
> Daß er vom Zweikampf komme, vielmehr er gehe zum Reigen,
> Oder er sitz' ein wenig, vom Reigentanze zu ruhen.
> Sprach's und empört' ihr mächtig im innersten Busen die Seele.

Und, wie bald sie erkannte der Göttin herrlichen Nacken,
Ihre sehnsuchtweckende Brust und die blitzenden Augen,
Da entsetzte sie sich, rief aus und sagte die Worte:
Schreckliche, warum sinnst du da wieder, mich zu betören
Willst du noch weiter mich schleppen in eine der blühenden Städte
Phrygias oder der holden Mäonia, wenn ein Geliebter
Dir auch dort wo haust in der redenden Menschen Geschlechte?
Weil Menelaos jetzo den göttlichen Paris besiegt hat
Und mich Schändliche nun in die Heimat denket zu führen,
Darum schleichst du mir hier so nach, arglistigen Sinnes?
Setze dich zu ihm, geh und verlaß der Unsterblichen Pfade,
Nie mehr wandle zurück dein Fuß zu den Höh'n des Olympos,
Sondern beständig seufze und girr um ihn und bewach ihn,
Bis er zu seinem Weibe dich annimmt oder zur Sklavin!
Nein, ich gehe fürwahr nicht hin — das wäre mir Schande —
Ihm sein Bette zu schmücken hinfort! Drob würden mich alle
Troerinnen verhöhnen! Genug schon trag ich des Kummers!
Ihr entgegnete zürnend die göttliche Aphrodite:
Schreckliche, reize mich nicht, daß nicht ich im Zorn dich verstoße
Und so hasse hinfort, wie sehr bisher ich dich liebte,
Und jetzt zwischen den beiden, den Troern und den Achäern,
Traurige Feindschaft stifte! Du kämest wohl schmählich ums Leben!
Sprach's; und Helena wurde verzagt, die Tochter Kronions,
Und, in den Schleier sich hüllend, den silberglänzenden, ging sie
Still, von keiner der Frauen bemerkt; vor schritt ihr die Göttin. — (Ehrenthal)

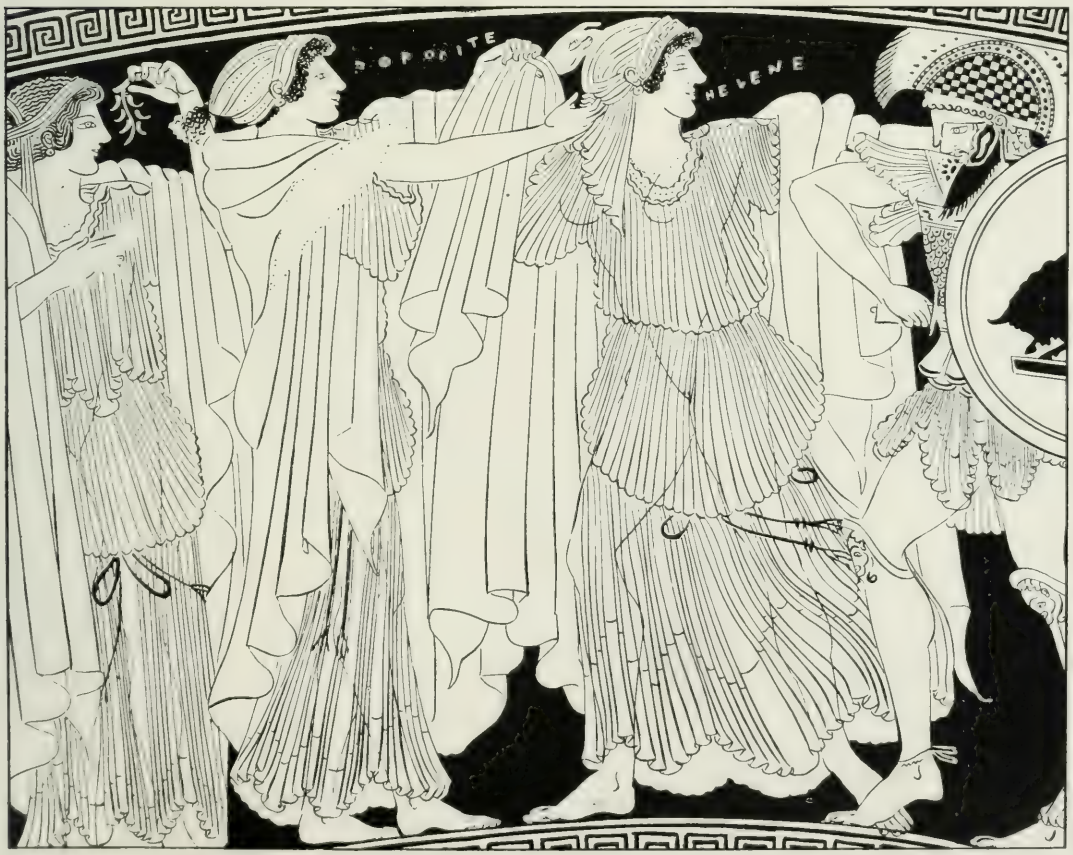


Abb. 79 Helenas Wiedergewinnung

Nach Furtw.-Reichhold

Im trojanischen Krieg tritt der Kampf zwischen staatlicher Ordnung und ursprünglicher geschlechtlicher Regellosigkeit zu Tage; das Weib soll dem allgemeinen Staatsinteresse unterworfen werden. Und nun zu der anderen Darstellung, Helenas Wiedergewinnung (Abb. 79). Menelaos stürmt von rechts her auf Helena ein, um den begangenen Frevel zu rächen. Doch Aphrodite nimmt ihr Geschöpf in Schutz, sie tritt herzu und verleiht ihm einen solchen Liebreiz, daß der Gatte von der Liebe entwaffnet wird und der Rache vergißt. Mit einer großartigen Einfachheit vermittelt der Künstler diese Situation. Helena faßt im Fliehen den Mantel, schlägt das schwere Gewand auseinander und tritt in ihrem unwiderstehlichen Reiz heraus. Den schlanken, nackten Körper umrieseln wie flutendes Wasser die aufgeregten Wellen des Chitons. Des Sieges gewiß wendet Helena ihr Antlitz dem Gatten entgegen, der den Blick vor der plötzlichen Entfaltung aller Schönheit senken muß; die Schwerthand zögert und versagt den Dienst. So deutet der Künstler im Moment der höchsten Spannung die folgende Lösung an. Das ursprüngliche Wesen Aphrodites mußte im Staatsverbande eine Einschränkung erfahren, sich der organischen Ordnung unterwerfen und zum Maß bekehren. Die Staatsbürgerin erhält nur als Mutter Wert; die Hetäre stellt sich naturgemäß außerhalb des staatlichen Ganzen, bewahrt sich aber dafür alle Reize und Machtmittel aphrodisischer Ungebundenheit.

DAS DIONYSISCHE ELEMENT

DIONYSOS war ursprünglich ein nichtgriechischer Gott, wahrscheinlich drang sein Kultus von Thrakien ein in die griechische Welt. Seinem Wesen nach ist er die Verkörperung des Werdens und Vergehens in der Natur; immer wieder kommt er zur Geburt, um im Tode dahinzusiechen. Der Kreislauf des Werdens symbolisiert sich in seiner Gestalt, der blinde Naturwille, der immer von neuem ohne Ruhe zur Zeugung drängt. Die Wildheit dieses Triebes mit seiner Wollust und seinem Leid wird von seinen Verehrern bejaht und zur Religion erhoben. Geile Satyrn und ekstatische Mänaden begleiten den Gott, wenn er durch die Lande zieht und die Natur zur Entfaltung ihrer schöpferischen Kräfte aufruft. Es war vor allem das weibliche Element in Griechenland, das diesem Gotte Einkehr verschaffte. Von ihm wurde sein Wesen geheiligt, restlos anerkannt; in ihm erhob sich seine Bestimmung, sein Schicksal zu göttlicher Weihe. Die Religiosität des absoluten Weibes ruht in seinem Einssein mit der Natur und ihrem ewigen Schöpfungsdrange. Die Unendlichkeit des irdischen Daseins ist seinem Wesen anvertraut; seine überpersönliche Sehnsucht zielt auf das sinnlich Unendliche, auf die Erhaltung des Menschengeschlechts. In mystischem Orgiasmus erhebt sich das Weib im Dienste des Gottes über seine Vereinzelung und vereinigt sich dem allgemeinen Naturwesen. Dieser Durchbruch durch die Grenzen des eigenen Seins war dem plastischen Konzentrationsbedürfnis der Griechen kein erstrebenswertes Ideal; ihre vornehmste Tugend bildete die Sophrosyne, das harmonische Maß, die klare apollinische Eingrenzung des eigenen Wesens. Sie war um so mehr ein erstrebenswertes Ideal, als sie in ihrem Innern wilde Kräfte fühlten, die mit explosiver Gewalt alle Schranken eines vernunftgeklärten Seins durchbrechen konnten. Der Staat stellte es sich zur Aufgabe, diese unruhige Individualität zur Selbstbeherrschung zu erziehen. Als nun Dionysos mit seinem ekstatischen Wesen in das griechische Leben einbrach, da war es, wie die Mythen erraten lassen, diese ratio-

nale staatliche Gewalt, die aus innerer Notwendigkeit seiner Aufnahme entgegentrat. Doch sie vermochte der orgiastischen Wildheit nicht vollkommen Herr zu werden; der Taumel ergriff die Bevölkerung, ein urtümliches Element, das jenseits aller Vernunft lag, brach hier hervor wie die Glut des Erdinnern durch die geformte Oberfläche. Der leidenschaftliche Kampf zittert noch nach in den Bakchen des Euripides. Pentheus, der König von Theben, widersetzte sich dem neuen Gotte, aber die Frauen werden von dionysischem Taumel ergriffen, schwärmen und rasen dem Gotte auf dem Kithäron, wo dann, von Dionysos des klaren Bewußtseins beraubt, die eigene Mutter Agave den Anstoß dazu gibt, ihren Sohn Pentheus einem Opfertier gleich zu zerreißen. Und immer wieder in historischer Zeit werden die Frauen von der dionysischen Raserei heimgesucht; sie fliehen hinaus in die wilde Bergnatur und vereinen sich, ihrer selbst entrückt, dem Gotte. Unter dem aufreizenden Klang der phrygischen Flöte feiern sie tanzend und den Thyrsos schwingend die Orgien des Gottes. Das Bewußtsein verdunkelt sich, die Seele scheint die Enge des Leibes zu verlassen und in seliger Verzückung mit dem Gotte eins zu werden; das Ich ist ausgelöscht, versunken im erotischen Urprinzip. Im Laufe der Entwicklung vereinigte sich das grenzenlose chaotische Naturwalten mit der formenden Ordnung; der Staat nimmt Dionysos in sich auf. Apollo und Bakchos treten von ihren äußersten Extremen zurück und nähern sich einander. In die männliche Welt, die im verengenden Gesetz sich dem Reichtum des natürlichen Lebens zu entziehen drohte, bricht die Flutwelle der Natur, spült die Schranken hinweg und rettet vor der Starrheit der Abstraktion. Das griechische Weib nahm Dionysos, den ihr Wesen bejahenden Gott auf und hielt den Mann fest bei der sinnlichen Natur. Er lernt den geheimnisvollen Gott verehren, sich in die Wunder seines Waltens zu versenken und sie in der Kunst sichtbar zu machen. Im 6. Jahrhundert läßt sich eine starke Zunahme des dionysischen Kultes spüren; es ist die Zeit, in der die Kunst sich von der Abstraktion immer leidenschaftlicher zur Natur wendet, und in der aus dem Dionysosdienst langsam die Anfänge des Dramas hervorwachsen. Warum mußten sie gerade auf dem Boden dionysischer Weltanschauung erstehen? Der Gott ließ den Menschen aus seiner Vereinzelung heraustreten und mit den übrigen Erscheinungen der Natur verwachsen; die Sympathie vereinigte das Getrennte, die einzelne Seele erweiterte sich, tauchte ein in eine andere und erschaute eine neue Form des Daseins, die sie aus den Elementen ihres Wesens aufbaute und objektivierte. In den handelnden Personen des Dramas gibt sich der Mensch in seiner individuellen Vereinzelung auf, läßt sein eigenes Wollen ruhen und gibt sich hin an andere Erscheinungsformen, die als latente Möglichkeiten in ihm ruhen und nun im künstlerischen Zeugungsakt Gestalt annehmen. Das Weib vergißt im erotischen, der Künstler im künstlerischen Orgiasmus seiner selbst, und beide vereinen sich der schöpferischen Urkraft, Dionysos, jedes auf der seinem Wesen angemessenen Stufe. Diese beiden Formen des Dionysischen fanden ihre Beruhigung im diesseitigen Leben, während die von dionysischer Grundlage ausgehende Mystik das sinnliche Element als eine qualvolle Fessel abzustreifen suchte. Im Orgiasmus schien die Seele alles Körperliche zu überwinden und empfand darin eine maßlose Seligkeit, der sie in der Gefangenschaft des Leibes nicht teilhaftig wurde. Dieser Zustand konnte gar bald als der erstrebenswerte erscheinen und das Körperliche zu Gunsten des Seelischen in Mißkredit bringen. Die Seele erweiterte sich in der Ekstase ins Unendliche und verlor das Bewußtsein für Raum und Zeit. Der Spekulation erschien dieses Phänomen als Offenbarung der

ursprünglichen Natur der Seele; sie wurde ein ewiges Wesen, das aus dem Sinnlichen herausstrebte, um sich im Läuterungsprozeß dem über Raum und Zeit erhabenen Urwesen wieder zu vereinen. So entstand auf dem Boden der sinnlichen Fruchtbarkeitsreligion jene Mystik des Geistes, wie sie uns in der orphischen Sekte entgegentritt. Der Ausgangspunkt wird ins vollkommene Gegenteil verkehrt; dort steht die Sinnenwelt, hier das inhaltlos Geistige, und zwischen beiden erhebt sich als Mittelstufe die Kunst als harmonische Aussöhnung beider. Der Grieche war von Natur aus Künstler in diesem weiteren Sinne, darum blieb ihm, so lange er schöpferische Kraft fühlte, die orphische Lebensanschauung fremd; sie lebte in kleinen Kreisen auch dann noch, als Platon sie zum philosophischen System erhob.

Die dionysische Bejahung des Daseins erscheint in der bildenden Kunst als Verehrung der Natur in ihren Erscheinungen. Ein beliebter Vorwurf wurde die Mänade in ihrer leidenschaftlichen Bewegung des Körpers und der Seele. Sie stellte der Kunst zuerst die Aufgabe, eine körperliche und seelische Wildheit im engsten Verein zur Anschauung zu bringen. Die trunkene Leidenschaft des dionysischen Wesens durchbrach das ruhige seelische Gleichmaß, das die Kunst in ihren Gestalten zu geben liebte, und drängte den Künstler dahin, einen bewegten seelischen Zustand körperlich zum Ausdruck zu bringen. Die Naturwesen durften sich schrankenlos benehmen, ohne die Würde des bürgerlichen Lebens zu verletzen. An ihrer Darstellung erlernte der Künstler die Bewältigung eines pathetischen Ausdrucks, der dann auch weiterhin das ruhige Ethos der göttlichen und menschlichen Sphäre beeinflussen sollte.

Abb. 80
Schale des Oltos, Satyr und Mänade, Louvre

Nach Hartwig, Meisterschalen

Eine große Anzahl Vasendarstellungen befaßt sich mit dem erotischen Kampf zwischen Satyr und Mänade; der Kulturmensch läßt seine Maske fallen und deckt mit unverhohlener Freude die Motive auf, die ursprünglich das Dasein bewegen. Er entfaltet die Natur, von der der Mensch auch nur ein Glied ist, mit kühnem Verzicht auf alle gesellschaftliche Verschleierung vor unseren Augen. Schon die Schale des Oltos (Abb. 80) übersteigt in der leidenschaftlichen Schilderung das Maß vieler gleichzeitiger Darstellungen anderer Vorwürfe. Eine prächtige Kampfgruppe fügt er in das Schalenrund ein. Der

Satyr ist ganz unverhohlene Natur, während die Mänade noch in archaischer Zierlichkeit befangen bleibt. Die Abwehr geschieht nicht mit der gleichen Wucht wie der Angriff. In dem Schalenbild des Hieron (Abb. 81) entsprechen sich beide Kräfte besser.

Abb. 81 Schale des Hieron, München, Vasensamml.

Abb. 82 Schale des Brygos, München, Vasensamml.

Phot.

Der Ausdruck der Köpfe und die Gebärdensprache des Körpers sind eminent lebendig; alles ist in Tätigkeit. Nichts Gestelltes ist mehr in dieser Gruppe, der Vorgang scheint in seiner derben Frische direkt der Natur zu entstammen. Zierlicher nimmt sich die Mänade auf einer weißgrundigen Schale des Brygos aus (Abb. 82). Die Gewandfalten sind noch mit subtiler archaischer Feinheit geordnet. In der Bewegung jedoch ist auch diese Gestalt überzeugend; ein lässiger Rhythmus deutet auf einen leichten Erschöpfungszustand hin, dem das müde, trunkene Haupt durch seine Neigung nachgibt. Die goldgelben bis dunkelbraunen Töne verleihen dem Ganzen einen wundervollen malerischen Reiz. Das Treiben der Bakchantinnen wird auf einer Schalendarstellung des Hieron vorzüglich lebendig (Abb. 83). Vor einer bekleideten Dionysosherme, die neben einem Altar sichtbar wird, vollführen die Bakchen ihre begeisterten Tänze. Flatterndes Haar, geschwungener Thyrsos und wehende Gewänder belebt Hieron mit der ganzen Kraft seiner Ausdrucksmittel. Der gebauschte Chiton gibt in seiner schwungvollen Bewegung den Umrissen der Figuren etwas wellenförmig Strömendes, so daß ein großes, rhythmisches Gewoge das ganze Bild durchflutet. Nach der Mitte zu vereinigt sich die Masse der Gewänder zu einem festgefügten Ring, von dem aus dann die einzelnen Bewegungen ausfliegen, der Bewegungsrichtung des Gefäßes angemessen. Ein prachtvoller Schwung geht durch das ganze Bild, wie ein Gestalt gewordener Frühlingssturm mit seinem berauschenden Duft von frischem, erwachendem Leben steht es vor uns, in seiner herben Lieblichkeit an die besten Werke Botticellis erinnernd. Die Kunst dieser Zeit verfügt schon über eine große Variation der Bewegung, weil sie zu vermitteln weiß zwischen den verschiedenen Achsendrehungen. Ein beruhigtes Bild aus dem dionysischen Leben gibt ein schöner Skyphos (Abb. 84). Nur noch leise widerstrebend folgen die Mänaden den Naturburschen. Die beiden Gestalten links sind zu einer prachtvollen Einheit verschränkt. Schwer ruht der Körper der Bakchantin im Arme des Satyrs. Die lastende Wucht wird durch die mächtigen Falten des Mantels bis hinab zum Boden

geleitet. Wie großzügig ist diese Darstellung gegenüber den wenn auch in ihrer Weise reizenden älteren Vasenbildern; das Stoffliche der Gewänder, das Leichtfließende oder Schwerfallende wird durch einfachere Mittel eindrucksvoller gemacht. Und wie sprechen die Köpfe schon von dem, was im Innern vorgeht! In dem gespannten Sichanschauen der beiden Figuren links liegt Ausdruck; es ist ein Augenblick, in dem

Abb. 83
Schale des Hieron, Bakchen

Nach Gerhard, Trinkschalen

Widerstehen und Sichhingeben in atembeklemmender Schwebe sich halten. Der ganze Körper bildet nun eine festgefügte Einheit, die in allen ihren Teilen von demselben Impuls ergriffen wird. Die Trunkenheit wird im Antlitz der Mänade schon von dem Maler Phintias, einem Zeitgenossen des Euphronios, zu geben versucht. Abb. 85 zeigt den Kopf von einer im übrigen recht steif archaischen Figur; aber dieser Kopf ist überraschend lebendig. Trunken, mit schwimmendem Blick, schaut die Bakchantin den Panther an, der ihr die Tatzen auf die Brust setzt. Der halbgeöffnete sinn-

Abb. 84
Skyphos des Brygos, Louvre

Phot.

liche Mund, den ein schneller heißer Atem zu durchströmen scheint, verrät den ekstatischen Zustand. An Wildheit werden alle diese Darstellungen übertroffen durch die prachtvolle Mänade auf einer Münchner Spitzamphora (Abb. 86). Mit einem heftigen Ruck wirft die Bakchantin den Kopf in den Nacken; die innere Glut muß sich in ausgereckter Bewegung Luft machen. Ein Zustand der Ekstase ist hier erreicht, in dem die Muskeln sich bis zur Schmerzempfindung dehnen und auseinanderzerren müssen. Das gewaltsame Zurückschleudern des Hauptes durchschüttert den ganzen Körper; krampfhaft spannen sich die Arme, um den plötzlichen Ruck zu ertragen. In einer gewaltigen Schreitstellung sind die Beine auseinander gerissen und wuchtig tritt der linke Fuß den Boden. Hier genügte dem Künstler die Profilstellung nicht mehr, das rechte Bein ist in die Vorderansicht gekehrt. Und so sehr war der Maler von dem leidenschaftlichen Motiv ergriffen, daß ihm der Ausdruck des Ungebändigten zum Selbstzweck wurde; der rechte Fuß durchbricht die sonst so sorgfältig innegehaltene Schranke der Umrahmung. Die tektonische Bedingtheit wird für einen Moment außer acht gelassen, und das bedeutet für einen Künstler dieser Zeit eine große Kühnheit. Ungebändigte Naturkraft entfesselt sich in dieser Gestalt; mit welcher Inbrunst umklammert sie den

Abb. 85
Kopf einer Mänade mit Panther

Nach Furtw.-Reichhold

Thyrsos, als wollte sie ihn vor Lust mit den Fäusten zerdrücken. Schlangenhaft kriechen ihr die Löckchen ums Haupt, in der Ekstase öffnet sich der Mund und stößt brünstige Jubellaute aus. Eine gerade Linie führt von dieser Gestalt zu den maßlos erregten Frauen des Euripides und den pathetischen Darstellungen des 4. Jahrhunderts. Von Skopas wird eine Mänade hochgerühmt, von der wir vielleicht in einer Dresdner Statuette (Abb. 87) eine Nachbildung besitzen. In der fortgeschrittenen formalen Bildung zeigt sich hier die gleiche grandiose Wildheit wie auf unserem Vasenbilde. Die Beinmuskeln krampfen sich zusammen vor innerer Lust; das Wesen muß seine Kraft fühlen und den Kitzel in den Nerven durch heftigste Anspannung überwinden. Die innere Erregung ist auf den höchsten Grad gestiegen; um sie zu ertragen, schnürt ein Krampf den Körper enger zusammen, als wollte er dem maßlosen Trieb ins Raumlose um so gespanntere leibliche Grenzen entgegensetzen. Das sind die Mänaden, denen Euripides ein ewiges Denkmal gesetzt hat in seinen Bakchen, in welchen der dionysischen Leidenschaft ein glühendes Ja gerufen wird:

Abb. 86
Münchner Spitzamphora

Phot.

Semeles Mutter, Thebä, grün' in des Epheus Kranze,
Grüne, grün' in dem frischen, blühenden Bohnenlaube,
Stürm' in des Bakchos Jubel in den Zweigen der Tann und der Eiche!
Hüllt der fleckigen Hindin Fell um weißwolliges zartes Gewand,
Den mutwilligen Stab heiligem Brauch heiligend; bald hebt sich das Land wirbelnd im Tanze,

Wann Bromios[1] die Reigen
führt auf das Gebirg,
Auf das Gebirge, wohin
schwärmender Frauen
Schar
Von Webstuhl und Gewebe
floh, wahnsinntrunken von
Bakchos!

Und an einer anderen Chorstelle heißt es:

Wo das Gefilde von Milch
und von Wein strömt, und
von der Bienen
Nektar strömt, und syrischen
Weihrauch duftet;
Wo Dionysos, der
Im Hohlstabe des Kienes
hoch aufflammende Fackel
schwingt,
Zum Wettlauf, zu Tänzen
die Schweifenden erregt,
Und mit Jauchzen emporruft,
Und das glänzende Haar in
die Lüfte verstreut.
Zugleich dröhnt er laut in
den Wonneruf:
Auf, Bakchantinnen, eilt
zu des goldenströmenden
Tmolos Pracht!

Abb. 87 Mänade, Statuette in Dresden

Phot.

Feiert den Gott Dionysos
Bei dumpfhallender Pauken Klang,
Erhebt den beseligenden, begeisternden Gott
Fröhlich in Lauten und Weisen der Phrygier,
Wann süßer Flötenhauch heilig zum heiligen
Jubel ertönt, führend den Chor, der ins Gebirg wallt;
Jauchzend so fort, wie das Füllen, gesellt zu der weidenden Mutter,
Hebt den geflügelten Fuß und tanzt die Bakchantin!

Der erotische Grundton in der bakchischen Begeisterung klingt in der folgenden Chorstelle mit:

Daß ich käme nach Kypros, dem Inselland Aphroditas,
Wo die Schar der Eroten wohnt, Menschenherzen bezaubernd,
Und nach Paphos, dem regenlosen,
Das des mächtigen Flusses hundertarmige Ströme trinkt,
Oder wo der pierische Sitz der Musen in heiliger
Schönheit ragt, der Olympos!
Dahin leite mich, Bromios, der die bakchischen Chöre führt!
Da sind Chariten, Liebe da,
Da dürfen frei die Bakchen Feste feiern. (Donner)

Musik und Tanz sind bei den Griechen der freudige Ausdruck des Gottesdienstes. Das bakchische Rasen wird gemildert in der künstlerischen Komposition der Reigentänze. Bei chorischen und dramatischen Aufführungen spielt der Tanz eine bedeutende

[1] Bromios: Der brausende Dionysos

Rolle; Poesie, Musik und Tanz vereinigten sich in dem lebenden Kunstwerk, das der Gottesverehrung einen schön sinnlichen Ausdruck gab, zu einer harmonischen Einheit, an der das ganze Volk mitgenießend teilnahm. Aus Volksbedürfnis entstand die har-

Abb. 88 Dionysischer Tanz, Schale in München

Phot.

monische Vereinigung dreier Künste durch die Macht des griechischen Rhythmus. Von diesem Ineinanderweben, wechselseitigen Bezugnehmen, Auseinandertreten und Sichwiederfinden können wir uns keinen Begriff mehr machen; dieses lebendige Kunstwerk nahm die griechische Welt als ihre ureigenste und vielleicht großartigste Schöpfung mit ins Grab. Das ins feinste abgestimmte rhythmische Gefühl offenbart sich uns nur noch in den einzelnen Gebieten. In der wohlabgewogenen Schönheit der einzelnen Tänzerin sowohl wie ganzer Gruppen liegt der unnachahmbare Formgeist der Griechen beschlossen; ein ehrfurchtgebietendes Zeugnis für die Vollkommenheit, zu der Menschengeist und Menschenhand die Natur erheben können. Die zartesten Nuancen, auf welche die feinen Nerven der Griechen unmittelbar reagierten, müssen uns erst durch innigstes Versenken erschlossen werden; ihnen genügte eine leise Andeutung zum Verstehen, denn Seele und Körper durchdrangen und entsprachen sich noch unmittelbar. Wie köstlich diese kleine Tanzszene auf einer streng rotfigurigen Schale (Abb. 88). Innige Zartheit und Behutsamkeit offenbart sich in jeder Bewegung; ein leichter Rhythmus schwebt durch die Gestalten, die in ihrer Gesamterscheinung etwas rührend Sensitives haben wie die Figuren des Aphroditealtars. So viel archaische Elemente auch noch vorhanden sind, der Künstler hat sie mit Geschick der Aufmerksamkeit entzogen und den Reiz der Hauptbewegung so deutlich hervorgehoben, daß uns die Körper darin keine Rätsel zu raten geben. Wie schlicht sich die Gruppe schließt durch das starke Vorstreben des linken Satyrs zur Mitte und die entzückende Rückwärtswendung des rechten Mädchens. Ein besonderer Reiz liegt in der Flügelbewegung der Arme, die unter das Gewand gesteckt sind. Wie klingende leise Musik mit ausgeprägter Rhythmik schwingt es durch das Bild; im Auftakt heben sich die Glieder. Nur durch solche Kunstwerke wird uns deutlich, wie intensiv und fein das musikalische Gefühl der Griechen war, daß das Gemüt durch die Musik so stark ergriffen werden und beim Ertönen der phrygischen Flöten-

weisen die Erregung sich bis ins Dionysische steigern konnte. Quantitativ würde sich diese Musik der unseren gegenüber merkwürdig ausnehmen; in der rhythmischen Qualität liegt das Grundelement der griechischen Kunst.

Wie ein Andante wallt es durch das folgende Bild (Abb. 89), die Rückführung des Hephaistos in den Olymp. Dionysos nimmt sich des Künstlers an und führt ihn zurück unter die Götter. Der streng schöne Stil liebt die einfache Würde der Bewegung; das feierlich Getragene in der Stimmung und eine fast überweltliche Harmonie. Wie gesättigt mit Leben ist hier jede kleinste Bewegung, mit welcher Sensitivität sind die Nuancen gegeneinander abgestimmt! Erdenschwere wuchtet durch den Körper des Dionysos, ernst neigt sich das gedankenumwölkte Haupt; er hat Abgründe in seinem Wesen; der himmelstürmenden Wollust steht ein ebenso tief dringender Ernst gegenüber, wie er so gewaltig in dem Neapeler Kopf ausgedrückt ist. Die Lust des Werdens und im Augenblick des Erwachens von der schöpferischen Trunkenheit der Schmerz des Vergehens, das unablässige Sichabmühen der Natur, nur um immer wieder dem Tode anheimzufallen, das ist Dionysos. Das Weib erfüllt seine Bestimmung und ist darin glücklich;

Abb. 89 Rückführung des Hephaistos in den Olymp, Detail, Louvre

Phot.

in inbrünstiger Dankbarkeit wendet die Mänade die Augen aufwärts, ihrem Gotte jubelnd; welch eine Welt liegt in diesen beiden Gestalten beschlossen! Die fast parallele Beinstellung der schreitenden Figuren bewirkt jenes einheitliche Ziehen nach vor-

Abb. 90
Mädchenreigen, Rom, Mus. di Papa Giulio

Phot.

wärts, das in seiner Gleichmäßigkeit musikalisch feierlich tönt. Das Auge ist jetzt ganz ins Profil gerückt und kann mit seinem Ausdruck die Lebendigkeit bedeutend steigern. Ein großer Mädchenreigen, wahrscheinlich an einem Kultfeste, wird auf dem Va-

Abb. 91
Tanzende Mädchen, Louvre

Phot.

senbilde Abb. 90 dargestellt. Eine Kette von elf Mädchen schlingt sich um das Gefäß, in Haltung und Gewand sind sie leicht variiert. Der strenge dorische Peplos mit seinen schweren Steilfalten wechselt ab mit dem reich gerillten ionischen Chiton. Im ganzen sind die Typen auf dieser Darstellung strenger, herber und mächtiger; es kündigt sich das neue Frauenideal an, das ganz der archaischen Zierlichkeit entgegengesetzt ist. Etwas linkisch bewegen sich diese großen Mädchenkörper in der Öffentlichkeit. Frischer geht es auf einem allerdings bedeutend jüngeren Vasenbilde Abb. 91 zu. Die jungen Mädchen tollen ihre frohe Laune in übermütigen Sprüngen aus. Mit wunderbarer Leichtigkeit zaubert diese Zeit die Gebilde hin in einem zarten malerischen Stil. Der Körper ist vollkommen in jeder seiner Bewegungen und Wendungen beherrscht, nichts bietet mehr Schwierigkeit. In freien scheinbar regellosen Falten folgt das Gewand dem Zug der Bewegung; es ist ganz weicher nachgiebiger Stoff geworden, in dem sich die Regungen des Körpers leicht gefällig abdrücken. Solche reizende, schwungvolle Tanzfiguren begegnen uns an den Wänden pompeianischer Häuser wieder; wie eben Gestalt gewordene Träume huschen sie dahin. Welche bedeutende Rolle die Darstellung der tanzenden Bakchantin in der Plastik spielte, davon geben uns die vielen römischen Kopien und Umbildungen nach älteren Vorbildern einen Begriff. Dem 5. Jahrhundert gehört die bekannte Mänade vom Esquilin (Abb. 92) an, die man sogar für ein Original ansehen könnte. In der flächigen Bildung steckt noch viel Altertümliches, besonders in der Art, wie der Grund den Körper abschneidet. Das Gewand umflattert den nackten Leib in einer kunstvollen Ordnung, die nicht Natur, sondern wohlabgewogene Rhythmik ist. Wir werden diesen Stil ionischen Ursprungs, der das Gewand an dem nackten Körper wie feucht ankleben läßt, noch später kennen lernen.

Abb. 92
Mänade vom Esquilin, Rom

Phot.

MYTHOLOGISCHE UND ANDERE DARSTELLUNGEN

ATHENA, die Schützerin der Helden, war vornehmlich die Schutzgöttin Athens. Besonnenheit, Weisheit und Kraft stellten die Bürger als Ideal an die Spitze ihres Staates, männliche Tugenden, die der Zeus entsprossenen Tochter in besonderem Maße eigneten. Nach ihnen sollte das attische Staatsleben vornehmlich orientiert werden, denn in Athene stellt sich der Mensch nur sein eigenes Wollen vor Augen. Sie vereinigte die Strenge männlichen Geistes mit der Anmut des weiblichen Wesens und nahm ihm so die Einseitigkeit. Die attischen Vasenmaler beschäftigen sich gern mit der Göttin

ihres Gemeinwesens, um in der Verherrlichung ihrer Taten zugleich die Vaterstadt zu feiern, in der sie heimisch geworden ist. Euphronios unterstellt aus eigenem Antriebe in einer Schalendarstellung (Abb. 93) Theseus, den attischen Nationalheros, dem Schutz Athenas, um den Gründer der attischen Demokratie und die Göttin in engste Beziehung zu bringen. Das schöne Schalenbild schildert den Besuch des Theseus bei Amphitrite. Von einem Triton ist er in die Tiefe des Meeres zum Herrschersitz der Göttin getragen worden, die dem Sohne ihres Gatten Poseidon jenen strahlenden Kranz überreicht, der den Helden aus der Finsternis des Labyrinthes errettet. Athena steht als Mittlerin zwischen beiden Gestalten und erwirbt wohl durch ihre Fürsprache dem jugendlichen Theseus das Wohlwollen Amphitrites. Bescheiden nimmt der Jüngling die Gabe entgegen, zaghaft streckt er die Rechte darnach aus, während die Linke scheu zurückweicht. Die beiden Frauengestalten sind mit der reizvollen ionischen Tracht umkleidet, deren Liniensystem hier besonders fein und sauber ausgestaltet ist. In schwungvollen Kurven folgen die Chitonfalten bei Amphitrite selbständig der Körperhaltung, um durch die parallele Verstärkung eine schönfließende Bewegung hervorzurufen, in die das Auge leicht und angenehm hineingezogen wird. Auf höchste dekorative Feinheit hat es der Künstler in diesem Werke abgesehen; es ist mit einer liebevollen Sorgfalt in jene anmutig heitere Sphäre gerückt, die den Reiz der jünger archaischen Frauenfiguren ausmacht. Zu großzügigerer Formgebung ringt sich der spätere Euphronios durch. Die Göttergestalten auf der prächtigen weißgrundigen Schale in London (Abb. 94), die ihm zugeschrieben wird, zeigen wuchtigere Formen. Das Kinn hat nicht mehr die zugespitzte archaische Form, sondern schon die kräftige runde Bildung, die in der Plastik des 5. Jahrhunderts üblich wird. Der Körper der Anesidora ist in die Vorderansicht gerückt; mit zusammengeschlossenen Beinen steht die gedrungene Gestalt da, bleibt aber trotz der stark verkürzten Füße in der einheitlichen Fläche. Leider sind ganze Stücke des wundervollen Bildes abgesprungen und ergänzt worden, doch genug des Schönen ist noch erhalten, um den ursprünglichen Eindruck zu sichern. Von größter Sorgfalt der Ausführung ist dieses Bruchstück, das in seiner farbigen Feinheit die rotfigu-

Abb. 93 Theseus bei Amphitrite, Schale des Euphronios, Louvre

Phot.

rigen Bilder überragt. Die Gewänder des Hephaistos und der Anesidora sind in stumpfbraunrotem Ton gehalten, während Athenas Ägis um einige Nuancen dunkler braun erscheint. Die goldenen Reifen im Haar und der goldene Hammerkopf des Hephaistos erhöhen den Eindruck des Reichen und Festlichen. Athenas Chiton hat goldgelbe Linien, während die Körperumrisse der Figuren dunkelgrünlich schillern. Anesidora wird von den beiden Gottheiten geschmückt und ist in dieser Darstellung wahrscheinlich in ihrer ersten Bedeutung als gabenreiche Erdmutter gefaßt, die mit Demeter und der ursprünglichen Athena auf einer Stufe steht. Hesiod, der tief pessimistische Bauerndichter, gab dem Mythos eine Wendung in seinem Sinne. Pandora, wie Anesidora bei ihm heißt, ist

Abb. 94
Pandoraschale, Brit. Mus.

Phot.

ihm das erste Weib, durch dessen Neugierde alles Übel den Menschen zukam. Das harte Schicksal des Arbeitsmenschen, der einem kärglichen Boden Früchte abringen mußte, färbt seine Lebensanschauung dunkel. Und da er das Leben verneint, mußte er im Weibe, das diesem Leben immer neue Anfänge gab, das verhängnisvollste Geschöpf sehen. Aus Rache dafür, daß ihnen durch Prometheus das Feuer, das Urelement aller Kultur,

gebracht wurde, haben die Götter den Menschen das Weib zugeschickt, das Urböse, in der Gestalt der reizenden Pandora, zu deren Ausschmückung alle Götter Gaben spendeten.

„Denn fürs Feuer" — spricht Zeus — „da geb ich ein Unheil, dran sich im Herzen
Jeder erfreut und liebend umarmt sein eigenes Elend!"

Ein Künstler wie Euphronios würde es sich bei einer Illustration der hesiodischen Fassung wohl kaum haben entgehen lassen, die Pandora mit verführerischen Reizen im ionischen Chiton darzustellen; seine gedrungene, kräftige Figur paßt weit eher für die alte Erdgöttin, die der schwere ruhige Träger aller Früchte ist. Das innige Verhältnis Athenas zu den Heroen spiegelt sich in einem stimmungsvollen Schalenbilde der Art des Duris wider (Abb. 95). Die Göttin ist herbeigeeilt, um ihren Schützling Herakles durch einen Trank zu erquicken. Anmutig keusch steht sie vor ihm, von Lieblichkeit umflossen; in schwesterlicher Fürsorge neigt sie das mädchenhaft zarte Antlitz dem Helden entgegen, der staunend seine Linke erhebt. Geschwisterliche Beziehung zwischen Gott und Mensch geben dem Bilde etwas menschlich Nahes, Vertrauliches. Die Göttin zeigt sich von ihrer lieblichen Seite dem archaischen Frauenideal gemäß; phidiasische Auffassungsweise kündigt sich noch nicht an. Ein vornehm geschmücktes schönes Mädchen ist diese liebenswerte Göttin; eng schmiegt sich das Gewand um ihren zarten Leib, straff Gesäß und Oberschenkel umspannend wie bei den Mädchenfiguren der Akropolis. Der Künstler Duris hält sich sehr eng an die Tradition und sucht weniger durch kühne Neuerungen, als durch saubere und klare Ausführung zu bestechen. Besonders

Abb. 95 Athena und Herakles, Münchner Vasensamml.

Phot.

Abb. 96 Nereïden, Münchner Vasensamml.

Phot.

deutlich wird seine Art durch die Außenbilder dieser Schale, die den Raub der Thetis zum Gegenstand haben. Die Komposition ist streng symmetrisch nach altem Schema geordnet, dabei aber von einer Subtilität der Ausführung, die ihre eigenen Reize hat. Auf der anderen Seite (Abb. 96) kommen die Nereïden in steif archaischem Laufschritt, der etwas Rührendes an sich hat, zu ihrem Vater Nereus geeilt, um ihm den frechen Raub zu melden. Eine wirft sich dem Alten kummervoll bewegt an die Brust; durch solche kindlich innige Züge, die mit wundervoller Zartheit angebracht sind, sichert sich der Maler eine besondere Note. Seine Kunst hat sensitive Werte, die von einer erstaunlichen Differenzierung des Gefühles Zeugnis geben; es bricht oft jene nervöse Süße der weiblichen Empfindung durch, die dem ludovisischen Altar eigen ist. Ein ähnliches Verhältnis wie zu Herakles hat Athena auf dem Schalenbild Abb. 97 zu Jason. Auch hier die fürsorgliche Neigung des zarten Hauptes; der kriegerische Schmuck ist mehr dazu angetan, ihre weibliche Schönheit noch reizvoller zu machen. Wie es den Anschein hat, läßt sich Jason unter ihrem Schutze von dem Drachen, dem Hüter des goldenen Vlieses, verschlucken, um ihn dann von innen zu töten. Solch rein gemütliche Züge, wie sie die Vasenmalerei in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu geben liebte, treten uns auch in einer der Metopen des Zeustempels von Olympia, die sonst ganz das strenge herbe Wesen des neuen weiblichen Ideals hervorkehren, entgegen (Abb. 98). Athena sitzt auf einem Felsen, ganz ihrer Göttlichkeit vergessend, wie ein schlichtes einfaches

Abb. 97
Athena und Jason, Rom, Vatikan

Phot.

Abb. 98
Metope vom Zeustempel in Olympia

Phot.

Abb. 99 Athenakopf von einem Krater im Louvre

Phot.

Mädchen, und neigt sich mit derselben geschwisterlichen Vertrautheit dem herantretenden Herakles zu. In der Schmucklosigkeit unterscheidet sie sich allerdings wesentlich von den dekorativ-prächtigen Vasenbildern, welche die Frau der vornehmen Gesellschaft wiedergeben. Diese olympische Athena ist dagegen ein kräftiges Landmädchen, ein ungeschminktes frisches Naturkind. Ernste Würde und männliche Kraft spricht aus dem Kopf der Athena des Vasenbildes Abb. 99. Eine königliche Klarheit leuchtet aus dem schönen streng geschnittenen Antlitz mit seinen großen Augen, dem vollen Kinn und der geraden Stirn und Nasenlinie. Das ist die Göttin und zugleich das weibliche Ideal der strengen Epoche, die die Jahrzehnte um die Mitte des 5. Jahrhunderts umfaßt. Der Zeit der Olympiaskulpturen gehört der Argonautenkrater an (Abb. 100), auf dem Athena auch ein gesetztes ernstes Wesen zur Schau trägt. Sie ist ungehalten über die Argonauten, die in Untätigkeit bei den Lesbierinnen verweilen. Herakles hält ihnen eine Strafrede, während Athena in beleidigtem Stolz abseits steht und den Tadel stumm zum Ausdruck bringt. Feierliche Gemessenheit liegt in ihrer Gesamterscheinung und ein Hauch jener hoheitsvollen Majestät, die Phidias seinen Athenabildern verlieh. Auf dieser Vase ist das Prinzip der reinen Flächendarstellung schon gelockert; wellige Linien deuten Bodenerhebungen an, doch wird das Hintereinander um der restlosen Klarheit der einzelnen Figuren willen zu einem Übereinander. Solche Neuerungen sind auf den Einfluß der Wandmalerei zurückzuführen, die in dieser Zeit durch Polygnot zu einer ersten Vollendung gebracht wurde. Der plastisch räumlichen Ausdehnung der Einzelfigur wird eine größere Aufmerksamkeit gewidmet. Auf einer späteren Vase (Abb. 101) ist Athena in voller Vorderansicht sitzend dargestellt, so daß die Fläche des Gefäßes durch die Gestalt selbst aufgehoben wird. Das künstlerische Wollen drängte mächtig zur natürlichen Körperentfaltung in der räum-

Abb. 100 Athena vom Argonautenkrater, Louvre

Nach Furtw.-Reichhold

lichen Ordnung und ließ sich durch tektonische Bedingtheit nicht mehr ganz zurückhalten.

Zu Duris wenden wir uns zurück mit dem Schalenbilde Abb. 102: Eos trägt den Leichnam ihres von Achilleus getöteten Sohnes aus der Schlacht. Mutter und Sohn, das große Thema der christlichen Kunst, wird hier angeschlagen, und dem griechischen Künstler macht seine Pietà Ehre. Eine stille Wehmut verklärt das Wesen der Mutter; behutsam faßt sie den Leichnam des geliebten Kindes, beugt sich über ihn, als wollte sie ihn umhüllen mit der Wärme überquellender Zärtlichkeit. Still und groß ist ihr Schmerz; als fürsorgliche Mutter drängt sie ihn zurück in die Stille, nur darauf denkend, dem Kinde die letzte Wohltat zu erweisen; dann erst kommt ihre Stunde. Die leisesten Nuancen wendet der Künstler an, um die Weihe des Momentes nicht zu stören. Die hingebeugte Haltung und ein kaum merklicher Zug von Trauer um den Mund genügen, die Seele sprechen zu lassen. Eine Gefühlswelt tut sich hier vor uns auf, die an der Antike nur vermißt werden konnte, weil sie sich nicht laut und vordringlich gebärdet. Der Grieche hatte Ehrfurcht vor dem Muttertum, und wer ein Ohr hat für leise zarte Töne, wird sie oft vernehmen können. Daß hier und in mütterlichen Darstellungen oft eine Göttin Trägerin dieses Gefühles ist, besagt nichts gegen seine Realität. Denn die griechische Götterwelt ist keine romantische über alle Wirklichkeit hinausgehende Schöpfung ungestillter Sehnsucht, sondern griechische Idealität hat ihre realen Untergründe in der psychischen Verfassung; sie ist nur eine Projektion des eigenen Wesens in eine klarere Sphäre, das bewußt und klar gewordene Unbewußte. In seinen Göttern macht sich das Griechentum nur immer seinen eigenen Charakter plastisch. Mit den Wandlungen des Gefühlslebens wandelt sich zugleich die Auffassung von der Götterwelt, so daß diese immer zum Spiegel des jeweiligen psychischen Zustandes wird. Den Griechen blieb das Gefühl gegenwärtig, wenn auch unbewußt, daß ihre Götter eine Schöpfung der eigenen Phantasie waren, so daß dieselbe immer von neuem formend und umgestaltend an sie herantreten konnte. Keine starre Priestermacht legte die göttliche Welt in dogmatische Fesseln; frei flossen die Strömungen vom Menschlichen zum Göttlichen hin und her. Lebendig konnte das olympische Kunstwerk darum nur so lange bleiben, als die bildnerische Phantasie genügende Lebenskraft besaß, es künstlerisch gegenwärtig, anschaulich zu machen. War diese tätige Gestaltungskraft erschöpft, so hörte die religiöse Lebendigkeit von selbst auf, denn Kunst und Religion flossen aus

Abb. 101
Sitzende Athena

Nach Kat. d. Vasenslg. i. Brit. Mus.

derselben Urquelle. Das Hervorgehen des Götterstaates aus der Phantasie und nicht aus dem verengenden abstrakten Denken verlieh dem Griechen seinen Göttern gegenüber Spielraum und Freiheit. Zur Lenkung der Welt war aber diese Götterrepublik nicht vollkommen geeignet; zu viele lebendige Tendenzen in ihr widerstrebten einer absoluten monarchischen Zentralisation, so daß der Mensch über der schönen künstlerischen Sphäre einen abstrakten Einheitspunkt haben mußte, das Schicksal. Hegel macht in einem wundervollen Ausspruch dieses schwebende innere Verhältnis zwischen Mensch und Gott klar. In seiner Religionsphilosophie findet sich der Satz: „Über den substantiellen vielen Wesenheiten (den Göttern) schwebt die letzte Einheit der absoluten Form, die Notwendigkeit, und sie befreit das Selbstbewußtsein zugleich von ihnen, so daß es ihm mit ihnen ernst und wieder auch nicht ernst ist." Der Tragödie kann unmittelbar die scherzhafte Beleuchtung, das Satyrspiel, folgen, und die Götterkomödie des Aristophanes wird aus diesem lebendig schwebenden Verhältnis verständlich.

Abb. 102 Eos und Memnon, Schale des Duris, Louvre

Phot.

Doch zurück zu unseren Vasenbildern. Abb. 103, eine Schale in der Art des Brygos, stellt eine einfache Szene innerhalb des Hauses, das durch die Säule schematisch angedeutet ist, dar; eine Frau gießt einem greisen König Wein in die Schale. Die ganze Innigkeit attischen Gefühles umgibt diese kleine Handlung. Die Personen lassen sich nicht mit Bestimmtheit identifizieren, vielleicht sind es Priamos und Helena, deren gegenseitiges Verhältnis schon bei Homer in einem schönen Lichte erscheint; oder auch Peleus und Briseis, die vor Troja um Achilleus war. Auf zwei von einer großen Vergangenheit übriggebliebene Menschen, die der Erinnerung um einen gemeinsamen Liebling leben, würde die ernste Darstellung trefflich passen. In den Frieden des Frauengemaches führt uns ein Schalenbild aus der Werkstatt des Duris (Abb. 104). Die liebliche Anmut seiner Frauengestalten entfaltet sich hier in ihrem ganzen Reiz. Eine sitzende Frau benutzt die entblößte Wade, um Wollfäden aus einem Strang herauszuziehen und wahrscheinlich festzudrehen. Ein wundervoll zartes Liniensystem belebt die Fläche, umspielt die Körper. Wie lebendig die Mantelfalten den Formen der sitzenden Gestalt Ausdruck geben! In großen Zügen

Abb. 103
Schale in der Art des Brygos Corneto

Phot.

Abb. 104
Schale in der Art des Duris, Berlin, Vasenslg.

Nach Österreich. Jahreshefte

Abb. 105
Weißgrundige Schale, Brit. Mus.

Nach Murray

Abb. 106
Alkaios und Sappho, München, Vasensamml.

Phot.

fallen sie von dem eingestemmten Arm der stehenden Figur herab, sich frei vom Körper lösend, während sie sich an die vortretende Seite eng anschmiegen. Es ist, als wären sie mit Gefühl begabt, so schmeicheln und kosen sie um den Leib. In der Haltung der sitzenden Frau, der Art, wie das entblößte rechte Bein und das vom Chiton umflossene linke aus dem Mantel heraustreten, liegt wieder ein fein erotischer Reiz. Das Entzücken des Künstlers an einer lieblichen Mädchenknospe leuchtet freudig aus dem Bruchstück einer weißgrundigen Schale in London (Abb. 105). Ein junges Mädchen reckt sich auf, dehnt ihren zierlich schlanken Körper, um vom Baume einen Apfel zu pflücken. Die Darstellung ist in Auffassung und Ausführung gleich zart. Ein lichter Frühlingstag schimmert uns entgegen aus diesem kindlich süßen, über alle irdische Schwere hinausgehobenen Bilde. Wie ein Hauch überziehen die goldgelben Linien den gelblichweißen Grund. Das Leben atmet still und in sich

Abb. 107
Becher des Pistoxenos, Schwerin

Nach Jahrb. d. Inst.

selbst beruhigt. Der Schöpfer dieses Werkes hat mit angehaltenem Atem in die Natur hineingehorcht und das lebendige Weben in allen Formen erlauscht. Eine nervöse Feinfühligkeit und differenzierte Fähigkeit, auch das Zarteste und Sublimste zu empfinden, kennzeichnet die seelische Organisation dieser Menschen. Vom mächtig Er-

habenen bis zum innig Zarten, vom tiefen Ernst bis zur lichtesten Heiterkeit ruht in ihrer Seele jede Nuance, die ganze Fülle des Lebens. Darum läßt sich auch dem Lebensgefühl der Griechen mit einseitigen und unlebendigen Begriffen wie Optimismus und Pessimismus nicht beikommen; sie sind zu eng, um den Reichtum ihrer Gefühlswelt zu umfassen. In einer von Natur aus künstlerischen Veranlagung sind Depressionen und höchstes Glücksgefühl in stetem Wechsel; einmal drängt diese Seite dann jene mächtiger hervor aus der Gesamtlage.

Die Werbung des Alkaios um Sappho wird auf einem Münchner Gefäß dargestellt (Abb. 106). Das Bild wirkt wie eine Illustration jener schon zitierten Verse. Demütig steht Alkaios vor der spröden Dichterin, die in ihrer Gestalt unnahbare Würde, Stolz und beleidigtes Wesen ausdrückt. Der innere Vorgang ist durch wenige große Züge in der Haltung hauptsächlich lebendig gemacht, obschon dem Künstler die kühne Stellung der Sappho und besonders das Antlitz in dreiviertel Profil noch nicht geglückt sind. Diese Sappho weist schon hinüber zu den majestätischen Frauengestalten eines Phidias und seiner Zeit. Herbe Verschlossenheit, Selbstbewußtsein und Kraft sind ihre Wesenseigenschaften. Ein köstlicher Humor lebt in dem Vasenbilde Abb. 107; die alte Amme Gerophso geleitet den kleinen Herakles in die Musikschule. So sieht die böse Hexe aus, die Kindern Angst macht: ein klapperdürres Gestell, scharfe Hakennase, giftiger Mund und ein böse schielendes Auge. Genrehafte Züge, frische oft derbe Natürlichkeit kennzeichnen das Wesen der Kunst um die Zeit der Olympiaskulpturen, die sich so ganz ohne Vorbehalt und sachlich in das Studium der Natur versenkte, um aus der archaischen Befangenheit herauszukommen. Eine ähnlich natürliche ungeschmeichelte Figur wie diese Amme ist jener sitzende Greis im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia mit seinem individuellen Glatzkopf und fettigen Körper, oder auch die scharf charakterisierte alte Frau auf dem Seitenflügel des Bostoner Gegenstückes zum ludovisischen Aphroditealtar. In den Choephoren des Äschylos hat noch so eine volkstümliche Figur wie die alte Amme Kilissa Platz. Über solche charakteristische Einzelheiten geht die große klassische Kunst des Phidias und der Parthenonschöpfer hinweg; sie konnten nur die mächtige schöne Rhythmik der Komposition stören. Auch bei Sophokles ist die Figur der Amme ausgemerzt. Der klassischen Kunst sind solche derb natürliche Gestalten unwesentlich; gleichwertige Glieder müssen Träger einer übernatürlichen rhythmischen Ordnung sein.

DIE KUNST DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS

DIE reichen Übergangszüge, welche die Vasenmalerei in den ersten Dezennien des 5. Jahrhunderts aufweist, treten uns in den erhaltenen Werken der statuarischen Plastik nicht entgegen. Hier ist die archaische Zierlichkeit wie mit einem Schlage verschwunden. Die Tyrannien und damit das genußsüchtige höfische Leben ionischen Gepräges werden beseitigt, und die strengere dorische Weise kommt allenthalben in Aufnahme. Die dorische Kunst hatte ihr Bestes geleistet in der Ausbildung der athletischen Jünglingsgestalt. Dieses Ideal der Tüchtigkeit und durchgebildeten Stärke wurde in einer gefahrvollen Zeit, in der die griechische Existenz von der Zusammennahme aller Kräfte abhing, mit Naturnotwendigkeit ein Gegenstand solcher Verehrung, daß alle anderen Bildungen ihm gegenüber zurücktraten, ja von ihm ihre Form empfingen. So wendet auch

das weibliche Ideal von der zierlichen Koketterie des ionischen Archaismus um in die strenge männliche Kraft des Dorismus. Der prunkvolle äußere Schmuck, alle die raffinierten Mittelchen erotischer Aufmachung werden für unwert gehalten; nur die innere Tüchtigkeit, Solidität und selbstgenügsame Kraft haben Geltung. Schon äußerlich in der Tracht wird diese Wandlung des Geschmackes nicht allein sondern der ganzen Lebensauffassung deutlich; der feingefältelte ionische Chiton mit seiner Fülle reizvoller Einzelheiten tritt zurück hinter dem wuchtigen dorischen Peplos. Alles gezierte Wesen ist abgetan; das süße Lächeln des Mundes besticht nicht mehr, es wird in zurückhaltenden Ernst verkehrt. An die Stelle der liebevoll sorgfältigen Ausgestaltung der dekorativen Einzelheiten tritt die großzügige Gliederung in wenige mächtige Hauptzüge. Etwas architektonisch Strenges, Zusammengehaltenes wirkt aus diesen Frauengestalten, von denen eine römische Kopie, die sog. Hestia Giustiniani, ein vorzüglicher Repräsentant ist (Abb. 108). Welch ein Unterschied gegen die Mädchenstatuen der Akropolis! Dort ein bewußtes Eingehen auf erotische Reize in der Art, wie das Gewand an die Beine und das Gesäß gezogen wird; hier verdeckt der Peplos vollständig den Unterkörper. Das Kleid ist seiner natürlichen Bestimmung, der Verhüllung, zurückgegeben. Der weibliche Körper zieht sich hinter eine Wand zurück; jeder erotische Gedanke ist daraus entfernt. Streng fließen die Falten des Peplos zu Boden wie die Kanneluren einer Säule, doch kamen bei dem Original, wie eine andere Kopie lehrt, die Füße unter dem Gewande wieder zum Vorschein, von denen der linke ein wenig zurückgesetzt ist, so daß das harte Aufsetzen auf den Boden gemildert wurde und man den Unterkörper besser erraten konnte. Hart stoßen die senkrechten Falten gegen den horizontalen Abschluß des Überschlages; erst die Folgezeit bringt hier eine weichere Vermittelung. Von einer mächtigen Fläche, die nur durch wenige Grate belebt wird, ist der Oberkörper gedeckt, damit der kräftig modellierte Kopf um so wirksamer von der ruhigen Basis aufragt. In seiner leichten Neigung wirkt ein Zug von Anmut der strengen Wucht der Gesamtanlage mildernd entgegen. Diese freiere Tendenz wird aufgenommen von den verschiedenen Bewegungen der Arme, die durch die Linie des Kopftuches einander verbunden werden, so daß aus Kopf-, Tuch- und Armbewegung eine rhythmische Einheit entsteht, die der Figur nach oben eine beruhigte Grenze setzt und das Wesen gleichzeitig energisch auf sich selbst konzentriert. Selbstsichere Kraft, Kraft das Leben stolz zu ertragen, gegen das Schicksal, das jeden Augenblick vernichtend hereinbrechen kann, die gelassene Ruhe der in sich gefestigten Organisation zu setzen, das ist der Charakter, der aus diesem Weibe spricht. Ein tiefer Ernst liegt in seiner Miene, denn mit wachsender Erkenntnis gewann das Leben ein anderes Gesicht; die konfliktlose Fröhlich-

Abb. 108 Hestia Giustiniani, Rom, Mus. comm. Phot.

keit ist ihm gegenüber nicht länger angebracht. Doch mit dem Widerstand wachsen auch die Kräfte; die Belastungsprobe wird ausgehalten und aus dem Streite wächst die schönste Lebendigkeit hervor. Wie die dorische Säule, in der die innere Elastizität dem Schwergewicht der über ihr thronenden Last Herr wird und die Gegensätze versöhnt, aus dem Widerspiel erst ihre grandiose Form gewinnend, so auch der Mensch dieser Zeit. Dieses Weib ist das Ideal, das dem griechischen Staat notwendig war, darum ist es Göttin. Und wenn diese Göttin nun noch Aphrodite darstellen sollte, was leicht möglich ist, so sieht man eindringlich genug, wie sich die Auffassung geändert hat. In der Wirklichkeit entspricht ihr jene spartanische Mutter, die bei der Nachricht vom Heldentod ihrer Söhne fürs Vaterland stolz bekennt, daß sie sie nur dazu geboren hat; ihr eigenes Sein dem höheren Zweck mit großartiger Kraft unterordnend. Die ionischen Damen suchten ihr individuelles Vergnügen und putzten sich auf, um es zu erlangen. Diese Frauen haben in sich ein überindividuelles Ideal, das sie von der Verworrenheit der kleinen Triebe befreit und ihrem Dasein Bestimmtheit und Klarheit gibt. Die nervöse Unruhe weicht der ruhigen Würde, die eine festumschriebene Aufgabe verleiht. Die verhüllte Frau Abb. 109 ist in die ionische Tracht gekleidet, aber wie hat sich dieselbe gegen früher gewandelt! Nur wenige große Flächen sind übrig geblieben, und sie ordnen sich mit einer Klarheit von mathematischer Strenge. Auf jede reizvolle Dekoration verzichtet der Künstler; er will erst einmal den Menschen als abgeschlossene Wesenheit in höchster Konzentration gestalten. Der Mensch als Einheit, als Welt in sich, als abgeschlossene Form, die aber durch die extensive Begrenzung erst intensiv wird, ist sein Problem. Er umgibt ihn mit einer Umfassungslinie, aus der nichts sich herauslöst, und die die strengste Verdichtung auf das eigene Sein zum Ausdruck bringt. Individuelle Charakterzüge werden von dieser Kunst nicht festgehalten; sie beschäftigt sich nur mit dem Wesen Mensch. Das Individuum hatte keinen Wert an sich, sondern nur insoweit es einem höheren Ganzen, der Polis, alle seine Kräfte widmete. Individualismus hat Zersplitterung der Interessen im Gefolge, und der Staat brauchte den gleichgerichteten Willen aller, um in seiner Form existieren zu können. Darum hatte er auch keinen Sinn für individuelle Erotik, denn die konnte einen Teil des allgemeinen Interesses ihm nur abwendig machen. Die

Abb. 109
Frauenstatue

Nach Abguß des Kgl. Mus. Berlin

Frau, die er brauchte, mußte männlich stark und ohne erotische Unruhe sein und ihre Würde allein darin sehen, diesem Staate solche Söhne zu gebären, die an seinen Glanz und seine Größe ihr eigenes Sein mit Begeisterung hingaben. Ohne großes Opfer wird nichts Großes erreicht; einseitiger Individualismus hat keine dauernde Größe, nur wo der Einzelwille in den Strom des Gesamtwollens einmündet, werden für die Menschheit Werte geschaffen. Das Verdienst, das dem griechischen Weib an der Kultur seines Volkes zukommt, wird oft übersehen, da es in seiner Passivität, in der Beschränkung auf seine mütterliche Sphäre, die es darum aber auch ganz erfüllen konnte, beruht. Dadurch wurden die schöpferischen männlichen Kräfte für die Gestaltung frei gehalten und konnten sich ohne Hemmung entwickeln.

Abb. 110
Wettläuferin, Rom, Vatikan

Phot.

Der jugendlichere weibliche Typus dieser Zeit in seiner jünglinghaften Kraft ist uns in der etwas nüchternen Kopie der vatikanischen Wettläuferin erhalten (Abb. 110). Das bronzene Original gehört etwa in die Zeit um 470 v. Chr. An bestimmten Festen liefen in Griechenland oder wenigstens in Dorien auch junge Mädchen um die Wette. Eine solche an der zum Ablauf bestimmten Schwelle weilende Jungfrau hat der Künstler dargestellt. Leicht vorgebeugt steht sie da, den Oberkörper kaum merklich gedreht; der Blick ruht am Boden, als ob dort etwas ihre Aufmerksamkeit erregte. Sie ist ganz in sich selbst versunken und denkt nicht daran, auf andere zu wirken. Jünglinghaft knapp und schlank sind ihre Formen; federnde Elastizität siegt über die Schwere der Materie und verleiht dem Körper eine schwebende Leichtigkeit. Der tote Stoff ist ganz von der inneren Kraft der organischen Lebendigkeit durchflutet; warm strömt das Leben aus der zentralen Quelle in die Glieder. Das ist der Organismus, in dem eine selbsttätige erhaltende Kraft wirkt, die ihn als Form der Welt gegenüber behauptet; ein Stück vollendeter Natur, gereinigt von Zufälligkeiten und den Trübungen der Idee; Natur, die durch den läuternden Menschengeist hindurchgegangen ist. Herbe Anmut, keusche Zurückhaltung und männliche Festigkeit vereinen sich in diesem Werke. Das Ideal des züchtig häuslichen Weibes führt uns ein Hochrelief, die sog. Penelope, vor Augen (Abb. 111). Sie ist oft als Freiskulptur kopiert worden, obwohl die ganze Anlage auf den Reliefstil hinweist. In sich versunken sitzt die Frau da, das rechte Bein über das linke kreuzend und den rechten Arm aufstützend. Versonnen träumerisch ruht das Haupt auf der Hand; ein Zug stiller Wehmut verklärt das gütige reine Antlitz. Unter

dem Sitz steht ein Wollkorb zur Andeutung der häuslichen Beschäftigung, in der sie einen Augenblick innegehalten hat. Ob der Künstler wirklich Penelope darstellen wollte, tut nichts zur Sache; jedenfalls hat er dem Idealbild, das ihm von der Frau vorschwebte, Form gegeben. Die zarte Empfindung, die das Werk beseelt, läßt auf attischen Ursprung schließen; es hat seine Verwandten in dem ludovisischen Altar und manchen feinen Vasenbildern, in denen die abweisende dorische Strenge leise gemildert wird durch einen Zug weiblicher Süße und Innigkeit. Eine stille Verehrung für die keusche, sich bescheidende Frau ist auf heimlichen Wegen in dieses Werk eingegangen und wirkt nun unmittelbar aus ihm heraus, den Menschen verratend, der es schuf. Dieser Zeit gehört auch die erste Darstellung des nackten Frauenkörpers in der Freiskulptur an. Die sogenannte esquilinische Venus ist eine flaue Kopie nach einem Original aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (Abb. 112). In der Vasenmalerei wurde die Kenntnis des weiblichen Körpers durch die Darstellung nackter Hetären und badender Frauen allmählich gewonnen, doch zögerte die große Kunst noch lange, sich dieser Anregungen in vollem Umfang zu bedienen, denn in der Statue sprach immer ein Stück Öffentlichkeit mit, und die nackte weibliche Gestalt entsprach nicht wohl dem öffentlichen Interesse. An der nackten männlichen Figur war die Allgemeinheit in hervorragendem Maße interessiert, denn von der Stählung des männlichen Körpers hing die politische Tüchtigkeit ab. So bildet denn die esquilinische Venus eine Ausnahme, die in die Zukunft weist. Doch vermeidet der Künstler im Sinne seiner Zeit jedes Wirkenwollen der Figur über ihre eigene Sphäre hinaus. Sie ist vollkommen versenkt in ihr eigenes Tun und denkt nicht an die Außenwelt, an Beobachter, denen sie ihre weiblichen Reize verdecken oder zeigen wollte. Streng sachlich vertieft sich der Künstler in das Studium der Natur und sucht nichts anders, als einen weiblichen Akt in geschlossener Form hinzustellen. Kein von der Tradition festgelegter Kanon störte bei der weiblichen Gestalt ein Eingehen auf die natürliche Bildung. Die Unkenntnis des Frauenkörpers zwang den Künstler, sich eng an das Objekt zu halten und die ideale Konstruktion, die Auslese im Sinne einer höheren Schönheit, soweit möglich außer acht zu lassen. So mußte denn als Resultat des Naturstudiums ein individueller Körper sich ergeben, wie die gedrungenen Proportionen, das blühende Leben des Fleisches und eine schon erstaunliche Weichheit der Oberfläche zeigen. Die Beine sind besonders charakteristisch weiblich in ihrer rundlichen Form und in der Haltung. Schamhaft ist der linke Oberschenkel gegen den rechten gepreßt; in reizender Unbewußtheit offenbart sich die weibliche Scheu vor dem Nacktsein, die selbst im unbeobachteten Zustande wirksam bleibt. So viel weibliche Eigenheit der Künstler auch erfaßt hat, von dem männlichen Ideal kann er sich doch nicht ganz frei machen, wie die schma-

Abb. 111
Sog. Penelope, Rom, Vatikan

Phot.

Abb. 112
Sogen. esquilinische Venus, Rom, Capitol

Phot.

len, knabenhaften Hüften, der muskelkräftige Rumpf und die kleinen, weit auseinanderstehenden Brüste verraten. Das Mädchen steckt nach dem Bade sein Haar auf; diese einfache Handlung bestimmt den Aufbau der Figur. Sie soll ein möglichst vollkommenes, statisches Gleichmaß zum Ausdruck bringen, in einer glücklichen Harmonie sich selbst genießen und dem Betrachter reine Freude ohne Zwiespalt und Hemmung gewähren. Dieses vollkommen in sich ruhende und sich selbst genügende Sein ist das ethische Ideal eines nach harmonischem Ebenmaß strebenden, aller Extreme abholden Lebensgefühles. Geist und Stoff sind versöhnt in der organischen Form. Ein lebendiger Rhythmus, ein williges Dienen des Einzelnen unter der allgemeinen Idee sind in der Gestalt. Das aufgesetzte rechte Bein hat die größte Tragfähigkeit; zu ihm hinüber neigt sich der Oberkörper, um seine Schwere zu entlasten und dem Spielbein ein lässiges Ausruhen zu ermöglichen. Tätigkeit und wohlige Ruhe durchdringen sich unmittelbar und beleben das Werk mit dem Reichtum ihrer Wechselbeziehungen. Auf der rechten Seite des Körpers strebt die Bewegung sanft zum Boden, während sie an der linken erleichtert, schwebend in die Höhe gezogen wird, um in dem gesenkten Kopfe wieder nach unten zu neigen. So schließt sich der Strom des Lebens innerhalb der Figur unablässig flutend und atmet durch eben diese Geschlossenheit beglückende Ruhe. Durch Polyklet wurde bald darauf dieses Standmotiv zur Vollendung gebracht und blieb dann ein Besitz der griechischen Kunst.

Am großartigsten spricht die unverweichlichte körperliche und seelische Kraft dieser Zeit aus den Skulpturen des Zeustempels von Olympia. Zu den olympischen Spielen vereinigte sich das ganze Griechenvolk, um in glänzenden Wettkämpfen von seiner Tüchtigkeit Zeugnis abzulegen. Der Wettkampf ist eines der größten griechischen Erziehungsideale: er entfesselt die Kräfte zur vollkommenen Ausbildung aller natürlichen Anlagen. Nicht nur das körperliche, sondern auch das geistige Leben stand unter dem Zeichen des Agons. Eine Leistung trieb sogleich die nächste höhere hervor; mit unermüdlichem Eifer wurde die Hochspannung rege gehalten. In solcher Kampfatmosphäre, die mit Nervosität geladen war, konnten die staunenswertesten Schöpfungen sich jagen. Ohne den Agon ist die griechische Schnellebigkeit nicht verständlich. Neid und Ruhmsucht, die elementarsten Leidenschaften der griechischen Menschen, wurden fruchtbar gemacht für die kulturelle Entwicklung. Solange der Staatsverband die Individuen kraftvoll umschloß, konnte das agonale Wesen keine Auswüchse zeitigen; aber in seiner Natur lag doch die Gefahr, die Einzelindividualität übermächtig herauszutreiben und zum schrankenlosen Egoismus, dem keine allgemeinen Ziele mehr heilig waren, aufzupeitschen. In der klassischen Periode fiel der Ruhm weniger dem Sieger selbst als der Vaterstadt zu, die ihn hervorgebracht hatte, wie die pindarischen Siegeslieder immer betonen. Der Ostgiebel des Zeustempels ist eine Verherrlichung des agonalen Betriebes. Die Vorbereitung zu dem mythischen Wagenrennen zwischen Pelops und Oenomaos wird in der Giebelkomposition Abb. 113 dargestellt. Oenomaos machte den Besitz seiner Tochter Hippodameia abhängig von einem Sieg des Freiers über ihn im Wagenrennen. Jeder Unterliegende mußte seinen Wagemut mit dem Leben bezahlen. Pelops überwindet den Oenomaos nur durch Betrug; er besticht den Wagenlenker Myrtilos. Ein betrügerischer Sieg wäre ja eigentlich wenig geeignet gewesen, als Verherrlichung der Wettkampfidee dazustehen; aber hier scheint mir eben noch ein anderes Moment mitzusprechen, das den Betrug entschuldigt und notwendig macht. Oenomaos machte sich eines Frevels

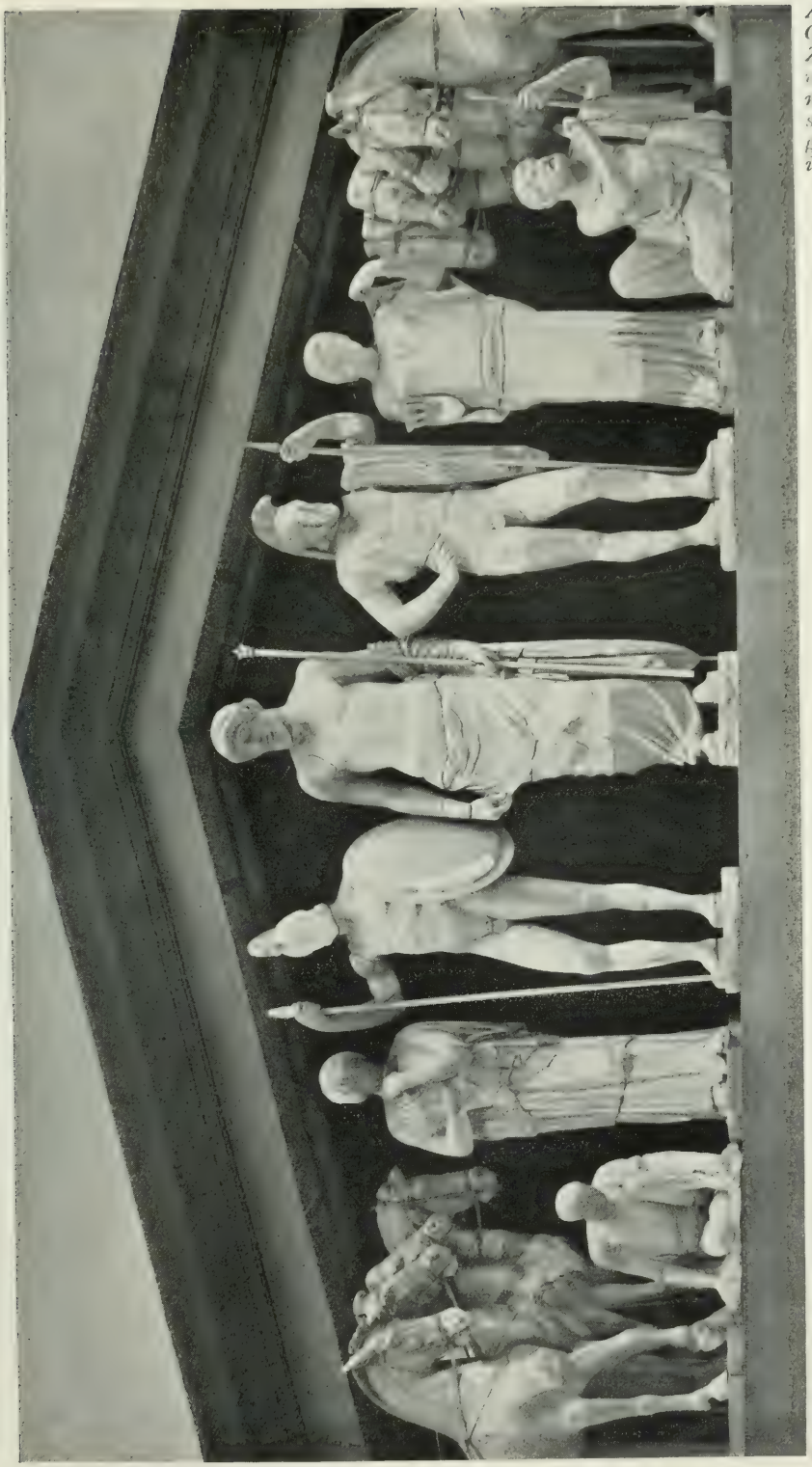


Abb. 113
Ostgiebel des Zeustempels von Olympia, nach der Aufstellung und Ergänzung Treus in Dresden

Phot.

schuldig an einem Urgesetze, indem er der Tochter die Ehe, ihre natürliche Pflicht und ihr Frauenrecht, vorenthielt. Das war Gewaltsamkeit gegen die Natur, die gebüßt werden mußte. Zeus steht mitten zwischen den beiden Parteien und ist Zeuge des Betruges, doch hindert er ihn nicht, weil hier einer höheren Macht Genugtuung werden muß. Bewußt hat der Künstler diese Idee wohl kaum zum Ausdruck bringen wollen; aber darin, daß ihm die Gegenwart des Göttervaters bei einem Betrug in einer Zeit, die das sittliche Wesen der Götter mehr hervorzukehren bestrebt war, kein Problem wurde, liegt eine Bestätigung der Annahme. Eine ähnliche Auffassung vom Frevel gegen das Naturgesetz tritt in den Danaïden des Äschylos hervor. Danaos flieht mit seinen Töchtern, die von den Söhnen des Ägyptos zur Ehe verlangt werden. Sie rauben dieselben und führen sie heim, doch der Vater befiehlt ihnen, ihre Männer in der Hochzeitsnacht zu ermorden. Alle folgen seinem Rat außer Hypermnestra. Von ihr sagt Pindar die bezeichnenden Worte: Nicht verirrte Hypermnestra sich vom Pfad, die allein gefaßt in der Scheide hielt den Dolch. Und in dem Fragment des Äschylos faßt Aphrodite ihr Wesen mit Beziehung auf Hypermnestra dahin zusammen

> Den heiligen Himmel verlangt es, die Fluren zu begatten,
> und auch die Erde packt Hochzeitsverlangen.
> Da stürzt Regen aus des Himmels Liebeslager
> und befruchtet die Erde. Sie aber gebiert den Sterblichen,
> Weidekraut für die Schafe und Demeters Lebensfrucht.
> Die Zeit der strömenden Hochzeit vollendet
> der Bäume Wuchs. An all dem hab ich teil. (v. Delius)

Und Hypermnestra hat, da sie Aphrodites Gebot erfüllt, ebenso teil an diesem ewigen Werden. Des Weibes Pflicht zur Ehe wird hier ausgesprochen, in ihr erfüllt sich seine Natur und das Interesse der Allgemeinheit. Vielsagend ist die Version des Mythos, nach der den Danaïden in der Unterwelt die Buße auferlegt wird, Wasser in ein durchlöchertes Faß zu schöpfen; ewig vergeblich sind ihre Mühen, da sie sich der einzigen Möglichkeit, ihr weibliches Wesen zu erfüllen, entzogen haben. Wie die Danaïden wird Oenomaos bestraft mit Zustimmung der Götter. Bezeichnend für die griechische Auffassung ist es, daß der Ehepflicht (in den Danaïden tritt das deutlich hervor) kein Recht auf individuelle Liebeswahl zur Seite steht. Das Weib soll sich dem allgemeinen Gesetz ohne persönliche Wünsche unterwerfen. Auf der linken Giebelseite (Abb. 113) neben Zeus steht das Liebespaar Pelops und Hippodameia: leicht sind ihre Köpfe einander zugeneigt, verstohlenes Einverständnis spricht aus ihrer Haltung. Unvermittelt in strengen Senkrechten stehen die Figuren der Giebelmitte nebeneinander, ganz selbstbewußte Kraft und trotziger Stolz. Keine weiche Schönheitslinie schwingt zwischen ihnen; die reckenhafte Natur behauptet sich in ihrer ganzen Schroffheit. Diese Frauen sind kraftvolle Wesen, gesunde Freiluftpflanzen, denen Wind und Wetter nichts anhaben können. Sie sind Kameradinnen kampfesfroher Ritter, amazonenhafte Idealfiguren, die dem männlichen Wesen angenähert sind und in seine Willensrichtung einschwenken. Ein gegensätzlicher Wert wird ihnen nicht zugesprochen; sie sollen sich dem männlichen Wesen anschließen, um das Ideal eines kriegerischen, an Körper und Seele ungeschwächten Geschlechtes zu verwirklichen. Nicht anders wie Jünglinge erwehren sich die Lapithinnen im Westgiebel (Abb. 114) der Angriffe zügelloser Kentauren. Über die wilden Naturwesen siegt die Körperkultur des athletisch geschulten Menschen. Auch durch diese

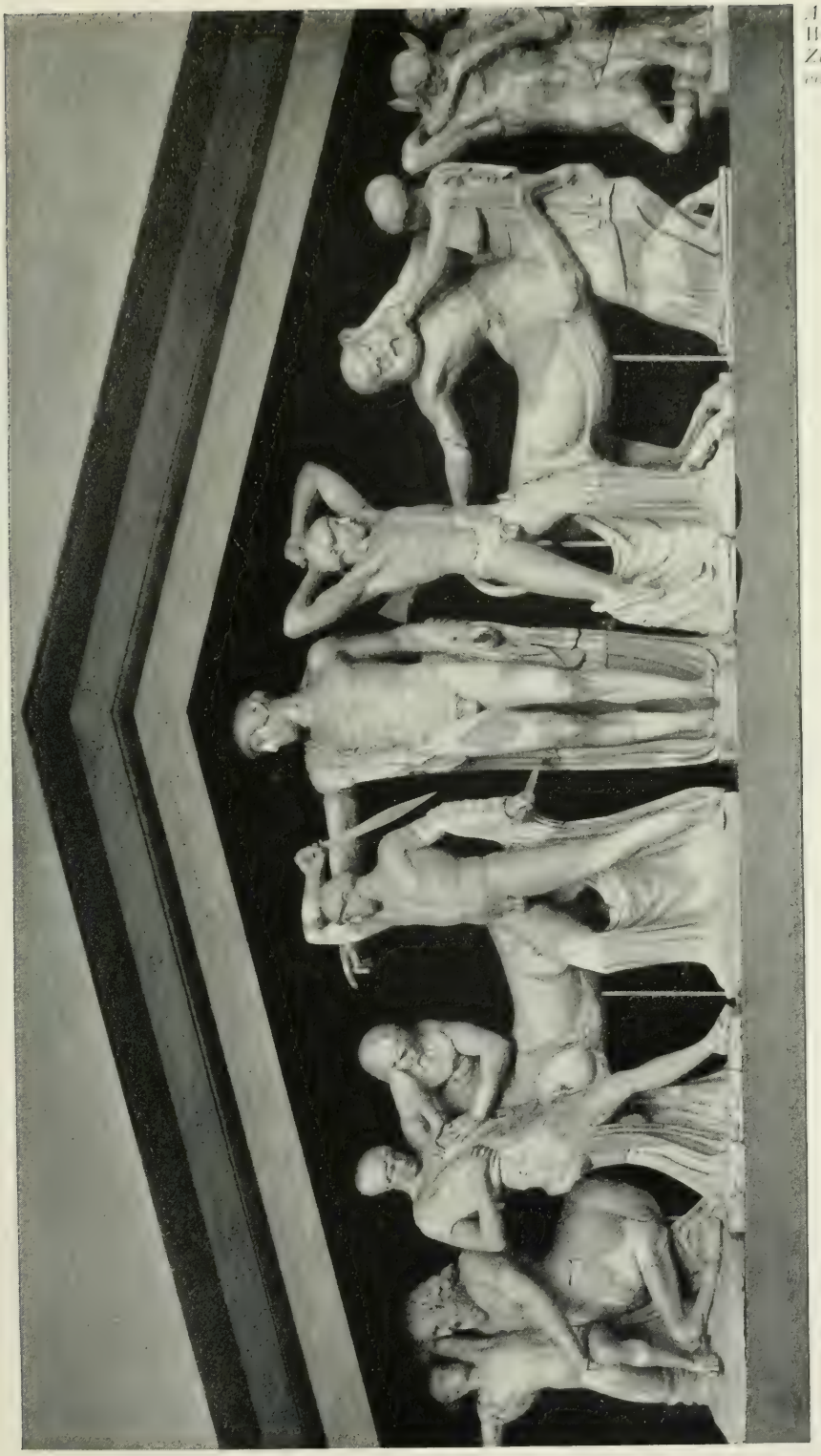


Abb. 111
Westgiebel des Zeustempels von Olympia

Phot.

Giebelkomposition fließt der Rhythmus nicht in hemmungsloser Schönheit; man mag die Gruppen ordnen wie man will, das harte Aneinanderstoßen wird nie vermieden; es entspricht dem Sinne dieser Zeit. Die Handlung zieht in ihrer ganzen Frische und Wucht einher wie in einer äschyleischen Tragödie; hart nebeneinander stehen die Motive wie pindarische Gedanken und Bilder. Schroffe Naturen finden in ihren Äußerungen noch nicht den Wohllaut ausgeglichener Rhythmik.

Abb. 115 Metope vom Zeustempel in Olympia

Phot.

In den Metopen erscheint derselbe herbe Typus des Weibes als Helferin bei der männlichen Arbeit (Abb. 115). Schmucklos umhüllt das Gewand den Körper; die Gestalten können der äußeren Reize entbehren, ihre Kraft, ihr Stolz sind ihre Schönheit. Die amazonische Seite des Weiblichen, die mehr mit dem Wesen des Mannes übereinstimmt, wird bevorzugt, und darum hat die erotische Anziehung zwischen den beiden Geschlechtern, die am mächtigsten aus der Gegensätzlichkeit entspringt, wenig Bedeutung. Pindar schildert in der neunten pythischen Ode dieses amazonenhafte Ideal mit offenbarer Begeisterung:

. . . . . Er (Peneios) aber erzog sich Kyrenen,
Die weißarmige Jungfrau, die nicht des Webstuhls
Hin und widergehende Wege liebte,
Nicht des Mahles Freuden, noch der Gespielinnen häuslichen Kreis;
Sondern mit den ehernen Speeren
Und dem Schwerte kämpfend erlegte die wilden Tiere,
So gewiß viel sichere friedliche Ruh ihres Vaters Herden bereitend,
Wenig nur des Schlafs, des süßen Lagergenossen, kostend,
Wenn er gegen das Frührot ihr die Augenlider beschlich.
Sie traf mit einem furchtbaren Löwen
Ohne Waffen einsam ringend einst
Der Schütze mit mächtigem Köcher Apollon.
Alsbald rief er mit lauter Stimm' aus der Grotte den Chiron:
„Komm heraus aus deinem Gewölb, Philyride!
Schau des Weibes Mut und gewaltige Kraft
Staunend, wie sie das unerschrockene Haupt der Gefahr beut,
Über die Not wie erhaben
Tragend das Herz, eine Maid!
Furcht umtobt nicht ihre Brust.
Wer der Männer hat sie gezeugt? Von welchem Stamme ein Zweig gebrochen
Bewohnt sie die Schluchten der schattigen Berge
Und erprobt die unbegrenzte Stärke?
Ist's erlaubt, sie mit strahlendem Arm zu umschlingen,
Sag', und die duftende Blume in süßer Umarmung zu pflücken?"

(Schnitzer)

Aber eine Ausmalung der gegenseitigen Annäherung, das feine Spiel erotischer Gefühle mit ihrem Hinüber und Herüber, das bei einer solchen Annäherung doch interessant sein müßte, gibt Pindar nicht. Trocken berichtet er nur die Tatsache:

. . . . „Noch jener Tag entschied das Werk.
In Libyas goldschimmerndem Brautgemach umarmten sie sich."

Abb. 116
Zeus und Hera
Palermo,
Mus. Naz.

Phot.

Ausführlicher wird dagegen von der Herrlichkeit des Sohnes gesprochen, der diesem Liebesbunde aus Kraft und Kraft entspringen soll.

Ein erotisches Motiv, die Hochzeit von Zeus und Hera, wird in einer der Metopen vom Heratempel in Selinunt ausgestaltet (Abb. 116). Zeus sitzt in wohliger Ruhe auf einem Felsen, streckt die rechte Hand nach Hera aus und zwingt sie, sich ihm zu entschleiern. Bewundernd vertieft er sich in den Anblick ihrer Gestalt. Er ist eigentlich allein aktiv in dieser Situation; kein liebevolles Entgegenkommen spricht aus ihrer Haltung, noch aus der ernsten, fast abweisenden Miene. Sie ergibt sich dem Manneswillen, ohne selbst eine Liebesempfindung zu verraten. Gehorsam der elterlichen Verfügung schreitet die ehrbare griechische Jungfrau aus der Mädchenkammer ins Frauengemach. Das individuelle Liebesleben des Weibes tritt vor den allgemeinen Interessen zurück.

Zu ungeahnter Machtentfaltung hatte sich das griechische Staatswesen im Kampf gegen den Orient befreit, und das erhabene Lebensgefühl prägte sich in der neuen Auffassung der Götter aus. Sie hatten sich in den Kriegen bewährt, persönlich den großen Kampf entschieden, und ihre Macht war glänzend hervorgetreten. Hohen Ernst, übermenschliche Macht und Würde will ein dem Erhabenen zugewandtes Gefühl in ihnen sehen. Pindar sucht das Unsittliche aus ihrem Wesen zu entfernen und es als leichtfertige Erdichtung in das Reich der Fabel zu verweisen. Von Äschylos wird Zeus über die anderen Götter hinausgehoben; er ist der Herrscher über Götter und Menschen, und man fühlt bei Äschylos die Tendenz heraus, ihm die Leitung der Weltgeschicke in die Hand zu geben. Wenn so das Göttliche hoch über die menschliche Sphäre erhoben wird, tritt doch keine absolute Scheidung zwischen den beiden Welten hervor. Der Mensch kann sich durch die schönsten Fähigkeiten, die in ihm wohnen, doch zur Ähnlichkeit mit den Göttern erheben, die Wesensverwandtschaft auf einem höheren Niveau bleibt bestehen. Pindar drückt dieses Verhältnis im sechsten nemeischen Siegesgesang so aus:

Eins ist der Menschen, eins der Götter Geschlecht:
Von einer Mutter (Gäa) atmen wir beiderseits,
Aber gänzlich geschieden trennt uns der Kräfte Maß,

So daß das eine ein Nichts, dort der eherne Himmel
Bleibt ein ewig sicherer Sitz.
Dennoch gleichen in etwas,
Sei es an hohem Verstand oder an Körperkraft, wir den Unsterblichen."

(Schnitzer)

Phidias faßte die religiösen Gefühle, die das Volk bewegten, zusammen und gab ihnen Form und Antlitz in seinen Statuen. Er prägte den Ausdruck für das geistige Wesen der einzelnen Glieder des olympischen Verbandes und schuf so die Götterindividualität, die doch zugleich Verkörperung einer Idee ist. Über das begrenzt Individuelle geht seine Darstellung hinaus zur Umfassung allgemeiner Geistesmächte. Seine Götter sind Typen, aber in ihnen lebt ihre Welt nicht abstrakt vorgestellt, sondern gegenständlich, für das Gefühl unmittelbar faßlich. Die religiösen Gefühle werden in die Form eingefangen und wirken aus ihr heraus. Das Kultbild ist zugleich Athena oder Zeus, weil die gleiche geistige Kraft, die ihr Wesen gestaltet, nun ihr Bild geformt hat. Neben Homer und Hesiod, die den Griechen ihre Götter geschaffen, d. h. dem Empfinden des Volkes Form und Ausdruck gegeben haben, tritt in der bildenden Kunst Phidias, der in der neuen Redaktion die alten Vorstellungen noch einmal umschmelzen und läutern kann. Sein Zeus ist der erhabene Weltherrscher, der Vater zugleich der Götter und Menschen, der streng gütige ehrfurchtgebietende und gedankentiefe Weltweise; Unergründliches liegt in seinem mächtigen Haupte. Athena, die geistesklare, liebevolle und starke Schützerin ist Athen selbst in seiner neuen Machtvollkommenheit als Verteidigerin griechischen Wesens. Von seinen Schöpfungen ist uns nichts Originales erhalten; nur in ihren Wirkungen können wir seine Bedeutung ahnen. Die Kunst blieb lange unter dem Banne seiner genialen Persönlichkeit und baute aus, wozu er den Grund gelegt hatte. So ist er der geistige Vater der Parthenonskulpturen, wenn er sie auch nicht selbst mehr geschaffen hat. Seine große, eherne Athena auf der Akropolis war die repräsentative Spitze des athenischen Staates; in gebietender Hoheit und selbstbewußter Größe schaute sie vom Burgfelsen hinab. Von der monumentalen Gewalt der Parthenos, die den eintretenden Betrachter mit ehrfürchtigem Schauer erfüllt haben muß, so daß er sich zugleich winzig vorkam und doch durch den Anblick der Erhabenheit emporgerissen wurde aus seiner Kleinheit, können wir nur ein Weniges ahnen. So ist uns die gewaltigste Zusammenfassung griechischen Wesens auf dieser Stufe verloren gegangen. Die Gesamtheit von monumentaler Malerei, Architektur, bildender und dramatischer Kunst und Musik muß man sich vorstellen, um zu begreifen, wie wenig die Bruchstücke, denen die Verehrung der Menschheit gilt, eigentlich bedeuten. Von den weiblichen Gestalten, die Phidias geschaffen, besitzen wir in einer römischen Kopie vielleicht die Athena Lemnia (Abb. 117). Das Standmotiv, das in der Hera Giustiniani in seiner ersten Strenge ausgestaltet war, ist hier in reicherer und lebendigerer Schönheit weitergebildet. Der Körper lebt ganz anders unter dem Gewande und löst sich durch die rhythmische Gliederung zu freier Beweglichkeit. Die Hera ist auf den Boden aufgesetzt, um ewig dort festzuwurzeln; sie hat noch keine Macht über sich selbst. Die Athena steht freiwillig so und kann jeden Augenblick durch eigenen Entschluß ihren Standort wechseln; ihr Ich bestimmt ihre Körperhaltung. Der untere Teil ist keine kannelierte Gewandsäule mehr; das linke Bein tritt aus der Haft heraus, so daß nur das Standbein durch die schwere Wucht der Falten gedeckt und in seiner tragenden Funktion gestärkt wird. Der kubische Zwang beengt

nicht mehr, die Umwandlung des Mathematischen in das Organische hat einen wesentlichen Fortschritt gemacht. Weiter wagen sich die Arme heraus, ohne den Zusammenhang mit dem Körper zu verlieren; die Bewegung lenkt von selbst zurück auf das Zentrum, das bewegt. Der Mensch ist in seiner Auffassung vom Leben entschieden freier geworden, er überwindet die Ängstlichkeit vor der Weite des Raumes und breitet sich ungezwungener darin aus, weil er in sich selbst die Sicherheit hat, sich nicht darin zu verlieren. In der Neigung des Hauptes verrät sich bei der Hera unverhohlen die Absicht, die Strenge der Gesamthaltung zu mildern; bei der Athena ist sie motiviert durch das Anschauen des Helmes und die ganze Körperhaltung. Eine wenn auch unbedeutende Handlung bestimmt das Wesen der Gestalt; sie konzentriert sich dadurch ganz auf sich selbst und vermeidet alles Gestelltsein, jene unglückliche Bereitschaft, sich anschauen zu lassen. Die Ungezwungenheit der Natur wird auf solche Weise erreicht; nach langer Arbeit gelangt die Kunst zu dieser Freiheit. Das Selbstverständliche und Ungekünstelte ist immer eine Frucht unendlicher Mühen. Dem Menschen ist die Natur nicht mehr das rätselhafte Wesen, die Sphinx; er hat die Lösung gefunden und braucht sich vor ihr nicht mehr abzuschließen in starre verengende Formeln. Mit der Fackel seines Geistes durchleuchtet er die gestaltete Welt, erfaßt die organischen Lebensgesetze und formt nach ihnen seine Wesen. So verwächst er mit der Natur, die ihm anfangs ein Fremdes, Unerforschliches war, befreit sie von Mißbildungen, die das unbewußte Leben in immer neuen Versuchen hervortreiben muß und klärt sie durch die organisierende Vernunft. Er wird der Vollender der Natur, indem er sich durch die vollkommene Kenntnis derselben zugleich über sie erhebt und an der Hand des übersehenden Geistes aus dem Unbewußten heraufleitet. Das ängstigende Rätsel ist verschwunden; Mensch und Natur finden ihre Versöhnung durch die Klärung der Erscheinungswelt. Wie mit der Natur findet sich der Mensch mit seinen Göttern ab, denn Gott und Natur gehören von allem Anfang an zusammen. Die religiöse Angst verschwindet, und der Mensch stellt ein menschenwürdiges Verhältnis zu seinen Göttern her. Dadurch, daß er sie klar vorstellt, ihrer Welt feste Formen setzt, sie gegenständlich und anschaulich macht, reinigt er sich selbst von der Angst vor dem Unklaren, Chaotischen. So löst sich jener scheinbare Widerspruch, daß Begrenzen zugleich ein Befreien ist. Was uns immer wieder für die Griechen mit Bewunderung erfüllt, ist das Gefühl, daß es einmal Menschen gegeben hat, die auf dem Gipfel ihrer Entwicklung Herr geworden sind über die Natur, die Götter, ihr eigenes

Abb. 117. Athena Lemnia des Phidias, Bologneser Kopf und Dresdner Körper. Nach Abguß

Innere, kurz über die Welt durch Klarheit. Hierin liegt auch das Wesen der so viel gerühmten und so oft mißverstandenen griechischen Heiterkeit. Vergegenwärtigen wir uns noch den Kopf der Athena Lemnia (Abb. 118); Klarheit, Schönheit ohne Weichlichkeit sind seine vornehmsten Eigenschaften. Nichts Verschwommenes duldet der energische Geist des Künstlers; fest fügen sich die Gesichtspartien zu einer Einheit, die über kleinliches Detail erhaben ist. Notwendig sind die Formen so und nicht anders, da alles Nebensächliche in den Hauptzügen untergegangen ist. Die strenge Würde wird zugleich verklärt durch einen Zug reiner Menschlichkeit; Güte und Anmut wohnen neben unbestechlich prüfendem Gerechtigkeitssinn. Wenn die Athena Lemnia auch eine Milderung der verschlossenen Strenge vorhergehender Schöpfungen offenbart, so ist in ihrer Gesamtauffassung doch etwas entschieden Männliches. Das geistige Wesen dieser Frauen wird bestimmt durch männliche Klarheit, Fähigkeit der Übersicht und Ordnung; alles Unbewußte, Triebhafte, Leidende ist überwunden durch den denkenden, formenden Geist. Die Hoheit, welche Phidias in seinen Göttinnen zum Ausdruck brachte, ließ eine Berücksichtigung des eigentlich Weiblichen in Körper und Charakter nicht zu. Seine Frauengestalten haben nichts Aphrodisisches; sie denken nicht an Liebe, weil sie ganz und ohne Ergänzungsbedürfnis sind. Darum konnte auch die spätere Zeit sich an seinen verschiedenen Aphroditebildern nicht erwärmen; es fehlte ihnen das Erotische. Sie waren wohl zu sehr in die übergeschlechtliche Göttlichkeit und Würde erhoben. Das aber entsprach der Zeit des Phidias, in der starke männliche Ziele den Willen Aller in Spannung hielten. Ein Sichversenken oder gar ein Sichverlieren in Liebe war unmöglich. Der Staat zog die Männerwelt vollständig an sich; sie war nur für seine Größe da, so daß Ruhe zur Ausbildung eines Familienlebens und Durchdringung der beiden Geschlechtssphären nicht übrig blieb. Wie wenig ist von großer Liebesleidenschaft in den Tragödien des Äschylos und Sophokles die Rede; sie entsprach nicht der Vorstellung von der Würde und Gemessenheit des Mannes. Eine Liebesleidenschaft, die die Grundfesten der Persönlichkeit erschüttert, galt diesem Geschlecht als untätiges Leiden, in dem das Wesen des Mannes sich verlor und seine Würde und Kraft, die Taten schaffen sollte, zugrunde gingen. Darum hatte auch die große Kunst, die ganz die allgemeinen Ideale zur Darstellung brachte, keinen Sinn für die Seite der weiblichen Natur, die ein solch leidendes Pathos über den Mann verhängen konnte. Eine beruhigende, kühle Hand schuf das Bild des Weibes so, wie es dem Interesse des Staates dienlich war; kraftvoll und mächtig, aber ohne störendes Ungestüm, gleichgerichet dem männlichen Wesen. Daß dies eine Folge der politischen Ideale war, geht daraus hervor, daß während und nach dem politischen Selbstmord der Griechen im peloponnesischen Kriege, als die individuellen Leidenschaften die Staatsorganisationen überwältigten, nun auch das erotische Pathos sich der Gemessenheit und des Zwanges entledigte. In der Zeit jedoch, deren geistige Tendenz die plastische Konzentration und Begrenzung war, konnte das Weib auf das Kulturganze keine wesenbestimmende Wirkung üben, denn dieses war ihm von Natur entgegengesetzt. Erst bei Beginn einer gewissen Zentrifugalität wurde es hineingenommen in die erweiterten Grenzen, und große Bedeutung gewinnt sein Wesen oder oft nur die Illusion davon in den Epochen romantischer Welteinstellung.

Die hohe, in sich beruhigte keusche Weiblichkeit kommt auch in einer schönen Kopie, die wohl auf ein Original phidiasischer Zeit zurückgeht, zur Geltung (Abb. 119). Man

Abb. 11 s
Kopf der Lemnia, Bologna

Phot.

Abb. 119
Sogen. Sappho, Rom, Villa Albani

Phot.

hat früher ein Bild der Sappho in ihr sehen wollen, angeregt durch die großartige Würde, männliche Wucht und Selbstsicherheit ihres Wesens. Doch ist das nur das allgemeine Ideal dieser Epoche. Prachtvoll ist die herbe reine Schönheit des Kopfes (Abb. 120); ein Gefüge von monumentaler Einfachheit und Klarheit. Die volle Lebendigkeit des Originales spricht natürlich nicht aus diesem Antlitz; es fehlt die letzte Konzentration des Ausdrucks im Auge. Wie die Köpfe des 5. Jahrhunderts gewirkt haben müssen, davon kann uns ein Bruchstück (Abb. 121), in dem die Lebendigkeit des Blickes noch nicht ganz erloschen ist, eine Andeutung geben. In anderen Werken und Kopien sind uns ja meist nur die Grundformen erhalten, der Erdenkloß, dem der lebendige Hauch wieder entflogen ist.

Das weibliche Ideal dieser Zeit verschmolz in der Darstellung jener Kriegerjungfrauen, der Amazonen, ganz mit dem Gegenstande. Diese Gestalten der Sage kamen der eigenen Vorstellung von weiblicher Gesundheit und Kraft entgegen und wurden naturgemäß gern in der Kunst dargestellt. Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon schufen im Wettbewerb vier im Altertum berühmte Bronzefiguren, die

Abb. 120
Kopf der sogen. Sappho Albani

Phot.

Abb. 121 Weibl. Kopf mit Resten von Bemalung, Athen Nat. Mus.

Abb. 122 Amazone des Polyklet, Berlin

Phot.

im Heiligtum der Artemis zu Ephesus aufgestellt waren. Die Statuen der drei ersteren besitzen wir in römischen Marmorkopien. Unschwer ist die polykletische Schöpfung (Abb. 122) an dem streng rhythmisch durchgeführten Standmotiv zu erkennen. Der Körper ruht wie bei der esquilinischen Venus auf dem rechten Bein; das linke tritt nun aber völlig entlastet zurück, so daß ein Innehalten im Schreiten, eine Ruhe in der Bewegung, festgehalten erscheint. Um den Eindruck der Schwäche infolge der Verwundung deutlich zu machen, läßt der Künstler bei dieser Gestalt den linken Arm sich aufstützen und einen Teil des Körpergewichtes übernehmen. Der Kopf geht dann mit seiner schönen matten Neigung wieder hinüber auf die tragende Körperhälfte. Die Verteilung der Massen ist so wundervoll durchgeführt, nach so ausgeglichenen rhythmischen Prinzipien geordnet, daß die Gestalt sich in vollkommenster Harmonie und in einem körperlichen Gleichgewicht befindet, welches zugleich ethische Bedeutung hat. Es ist die Gleichheit tragender Fähigkeiten und lastender Schwere, die Versöhnung dieser Gegensätze, die jene Ruhe der Seele hervorruft, welche wir am antiken Menschen bewundern. Die richtige Mitte zwischen den Extremen, der Zustand, in dem sie sich die Wage halten, ist hier gefunden; ein Grundsatz, der in der antiken Ethik eine so bedeutende Rolle spielt. Von schlankerer Bildung sind die beiden übrigen Amazonen, die noch nicht mit Bestimmtheit zwischen Phidias und Kresilas verteilt sind. Altertümlicher und ernster erscheint die kapitolinische Gestalt (Abb. 123). Das Gewand schneidet noch in gerader, harter Linie durch die Oberschenkel und ist in strenge Falten gegliedert, so daß sie der Weise des Phidias mehr entsprechen dürfte. Das Gewand der matteïschen Amazone (Abb. 124) erinnert in seiner

schönen weichen und reicheren Ordnung schon mehr an den Stil der Parthenonskulpturen, welche von jüngeren Künstlern als Phidias herrühren. Auch die leichte federnde, etwas vornübergeneigte Haltung, die stärkere Bewegung innerhalb des Körperganzen dürften schon über die statuarische Ruhe phidiasischer Gestalten hinausgehen. Ein Fortschritt in der Ausprägung weiblicher Körpereigenart ist bei allen dreien gegenüber früheren Werken nicht zu verkennen; das Fleisch ist rundlicher und blühender modelliert, was am meisten bei der letzten Figur auffällt. Doch fehlt gänzlich das weiblich lässige Genießen des eigenen Körpers; er wird vornehmlich noch als Gefäß für Gesundheit und Tatkraft aufgefaßt. Die allgemeine Spannung der Lebensgefühle ließ eine Lockerung des körperlichen Seins nicht zu.

Von einer wirklichen Erforschung des weiblichen Seelenlebens als einem dem männlichen entgegenstehenden Eigenwert ist wenig zu spüren, das hätte eben andere Interessen vorausgesetzt. Daß solche Bestrebungen überhaupt nicht vorhanden waren, läßt sich jedoch nicht behaupten. Dagegen spricht die Athena des Myron (Abb. 125), die in ihrer vollendeten Natürlichkeit und Lieblichkeit der hochstrebenden idealen Richtung des Phidias nicht folgt. Phidias strebt auf zum Erhabenen. Das verleiht seinen Werken die ehrfurchtgebietende Hoheit. Myron dagegen liebt die ursprüngliche Natürlichkeit und vertieft sich ganz in ihren Reichtum. Erfüllen uns die Frauengestalten des Phidias mit scheuer Bewunderung, so können wir diese Athena des Myron lieben. Sie steht uns menschlich so viel näher, daß wir mit ihrem ganzen Wesen vertraut werden. Nichts Ehrfurchtheischendes hält einen Abstand zwischen uns und ihr aufrecht; zwanglos kann sich unser Gefühl entfalten und zu ihr dringen. Ihr Wesen hat wirklich etwas echt Weibliches, jungfräulich Zartes und Hingebendes. Kindliche Güte leuchtet aus ihrer ganzen Erscheinung. Wenn auch eine Wolke des

Abb. 123
Kapitolinische Amazone, Rom, Vatikan

Abb. 124
Matteïsche Amazone Rom, Vatikan

Phot.

Abb. 125 Athena des Myron, Frankfurt a. M.

Phot.

Unmutes über ihr Gesicht huscht, so fühlen wir doch, daß dies nur etwas Momentanes ist, daß hinter dieser Wolke ihre sonnige Seele weiter leuchtet und allem Menschlichen gütig bleibt. Ihr strenges Gesichtchen gewinnt durch den neuen anmutigen Reiz des Kontrastes. Der Ernst kleidet sie so lieblich, daß wir ihr Trotzköpfchen in die Hände nehmen, ihr in die Augen blicken und lachen möchten, gewiß, daß sie bald in die Heiterkeit einstimmen wird. Aus der strengen, heroischen Kampfgöttin ist hier ein liebenswertes, menschliches Wesen geworden, ein Weib, dem wir mit Zärtlichkeit nahen können. Jetzt ist sie es nicht mehr, in deren schirmende Hut wir fliehen möchten, sondern sie erregt im Manne den Wunsch, ihr ein Schützer zu werden. Das Verhältnis hat sich aus scheuer Verehrung in Liebe gewandelt. Myrons Auffassung von der Götterwelt, wie sie in seiner Athena deutlich wird, weist eigentlich schon über die Grenzen der großen klassischen Epoche hinaus; sie steht als Vorläuferin einer Richtung da, die im 4. Jahrhundert zur Herrschaft kommt. Auch rein formal geht die Athena über ihre Zeit hinaus; man spürt überall eine Tendenz nach runder Modellierung. Der Körper entwickelt sich mehr nach der Tiefe als es bei den Statuen des Phidias der Fall ist. Phidias konzentriert noch die Hauptwirkung auf die breite, mächtig entwickelte Vorderfläche, eine Nachwirkung des alten Frontalitätsprinzipes; der Betrachter wird nur wenig versucht, um die Gestalt herumzugehen und sie zu einem räumlichen Gesamtbild zusammenzufassen. Bei der Athena des Myron kann man sich schlechterdings nicht enthalten, jede Seite auf ihre eigenartige Wirkung zu prüfen; die Figur fordert förmlich dazu auf, nicht an der Vorderfläche haften zu bleiben. Dieser Reichtum der Ansichten ergibt sich aus dem Streben

des Künstlers, möglichst der natürlichen Erscheinung eines Körpers gerecht zu werden.

Diese Athena des Myron erinnert uns an einen neuen ionischen Einfluß, den der große Maler Polygnot, ein Zeitgenosse des Phidias, übermittelte. Die ionische Kunst hatte immer ein stark weibliches Element in sich getragen, eine erotische Nuance, die nun auch allmählich die strenge, abstrakte peloponnesische Auffassung mildern sollte. Von Polygnot wird als etwas Besonderem berichtet, daß er die Frauen in dünnen, durchsichtigen Gewändern darstellte und der weiblichen Eigenart zum ersten Male mehr Rechnung trug. Er ist wohl nur der Vollender jenes Stiles gewesen, der uns aus der Vasenmalerei bekannt ist. Seine Frauen müssen etwas Aphrodisisches besessen haben, jedoch im Verein mit einer hoheitsvollen Würde und Strenge. Mächtige Empfindungen gewannen Ausdruck in seinen Werken. Von dieser ersten Höhe der Malerei gibt uns kein Überbleibsel mehr Zeugnis; nur durch schriftliche Äußerungen können wir uns das tote, formale Gerüst, einige stilistische Eigenarten, gedanklich vergegenwärtigen. Seine Malerei war keine Raumgestaltung; der Mensch als solcher hatte in ihr Hauptgewicht. Nur in seinen Handlungen, die sich auf einem fast neutralen Plane entwickelten, sprach er sein Innenleben aus. Nicht die umgebende räumliche Welt wurde ein Reflektor seines inneren Zustandes, sondern er selbst zeigte in seinem Körper seine Welt; im rhythmisch-musikalischen Zusammenklang der Linien sprach sich die letzte Einheit des Kunstwerkes aus. Der Grieche brauchte nicht den vollen Raum zur Verdichtung des Ausdruckes; er hatte eine unmittelbare Gefühlsbeziehung zum Einfachsten, zur Linie, und wußte mit ihr alles zu sagen. Er war noch so sehr Künstler, daß er im Äußerlichsten das Innerste offenbaren konnte. Nur vier Farben wandte Polygnot an, eine Beschränkung der Mittel, zu der die größten Maler, je reifer ihre Kunst wurde, immer wieder von selbst gekommen sind.

Etwas von der Großartigkeit polygnotischen Stiles lebt in der großen Penthesileaschale der Münchner Vasensammlung (Abb. 126). Ein bedeutender Maler seiner Zeit hat hier ein großes Schalenbild geschaffen, das den Gipfel der Schalenmalerei einnimmt. Über den rein linearen Stil geht die Darstellung schon hinaus; der rote Firnis wird in verschiedener Abtönung angewendet. In der vorhergehenden Zeit wurde der Kampf zwischen Männern und amazonischen Jungfrauen nur nach der körperlichen Seite anschaulich gemacht. Mann und Weib standen sich gegenüber rein als Kämpfer, als gleichwertige körperliche Gegensätze männlicher Natur. Fand ein Teil den Tod, so war eben ein Feind gefallen, der weiter kein Interesse mehr erregte. Etwas ganz Neues enthüllt sich in der Penthesileaschale; die Amazone ist nicht mehr nur ein kriegerischer Mensch, sie ist Weib geworden. Im Augenblick des Todes bricht ihre Weibnatur durch, die innerliche Überwindung durch den Mann. Vorwurfsvoll senkt sich ihr brechender Blick in die Augen des Mannes, der vermeint, das männerfeindliche Wesen zu töten, das sie nun gar nicht mehr ist. Mit der plötzlichen Erkenntnis ihres eigentlichen Seins sinkt sie auch schon dahin voll Bitterkeit und doch zugleich dankbar, daß sie die Seligkeit eines neuen Zustandes einen Moment genießen darf. Mit der ganzen Wucht seines Körpers senkt ihr der Mann das Schwert in die Brust und wird im gleichen Augenblick gewahr, daß er nicht die feindliche Amazone, sondern das Weib vernichtet. Voll Entsetzen empfängt er ihren letzten Blick, als ob in seiner Tiefe vorwurfsvoll etwas Rätselhaftes, das er noch nicht kennt und das ihm doch mit Übergewalt ans Herz rührt, wach würde — das Auge des Kindes, sein neues Dasein, dem er mit ihr den Tod gibt. — Mit großartiger Einfach-

heit macht der Künstler den tragischen Konflikt lebendig; wie sind die Gegensätze der beiden Hauptgestalten wirksam! Achilleus ganz männliche Spannkraft, Energie zuckt in jedem Muskel; die Amazone rührend weiche, hingeschmiegte Weiblichkeit. Tun und Leiden sind in lebendigster Gegenstellung, und im Blick springt das eine auf das andere über. Rechts die tote Amazone zeigt das Ende, der aus dem Hintergrund vorstürmende Krieger links den Anfang, und die Mitte hält die furchtbare Schwebe zwischen Anfang

Abb. 126 Penthesilea-Schale, München, Vasensamml.

Phot.

und Ende. In der ganzen Körperbildung spricht sich das Weibliche nicht so sehr aus, als in der Art der Bewegung und dem inneren Gefühlsdurchbruch. War die Kunst aber einmal aufmerksam geworden auf den psychischen Gegensatz der Geschlechter, so konnte es nicht ausbleiben, daß auch der physische immer mehr hervorgehoben wurde.

Interessant ist ein Vergleich zwischen dem Amazonenkampf auf unserer Schale und dem der Reliefs vom Mausoleum zu Halikarnaß, die dem 4. Jahrhundert angehören. Auf der Penthesileaschale gibt sich die Amazone erst im letzten Augenblick innerlich

überwunden. Sie war vorher eine männerfeindliche Streiterin, und erst im Tode kommt in ihr das Weib zur Geltung. Betrachten wir dagegen das wahrscheinlich von Skopas herrührende Relief (Abb. 127) mit der Amazone, die sich in leidenschaftlicher Wendung dem Verfolger noch einmal entgegenstellt. Trotz der Entfesselung der ganzen Kampfesleidenschaft verfolgen wir die Handlung doch mehr als ein prachtvolles Spiel. Die Gegner sind gar zu ungleich, und es kann nicht zweifelhaft sein, daß das „schwächere Geschlecht" überwunden wird. Die Amazonen sind hier wirklich als das schwächere Geschlecht charakterisiert, trotz aller Vehemenz der Bewegung. Sie sind von vornherein mit allen erotischen Reizen des Weiblichen ausgestattet. So kommt es, daß sich ein innerer Widerspruch zwischen Vorwurf und Darstellung geltend macht, den der Künstler

Abb. 127
Relief vom Mausoleum in Halikarnaß. Brit. Mus.

Phot.

durch erhöhte Leidenschaft übertönen möchte. Die Amazonen sind innerlich längst überwunden und darum ist die ganze Kampfeswildheit eigentlich nur ein traditionelles Motiv, um prachtvolle Bewegungen und Körper zu zeigen. Dem verfolgenden Krieger reckt die Amazone ihre nackte Brust entgegen; sie nimmt instinktiv Zuflucht zu ihren weiblichen Reizen, um dem Gegner und dem Betrachter kundzutun, daß sie gar nicht das männerfeindliche Wesen ist, das überwältigt werden muß. Das erotisch entwickeltere 4. Jahrhundert konnte sich die Natur jener männlich gesinnten Frauen der Sage, die sich gegen die Herrschaft des Mannes auflehnten, nicht mehr recht vorstellen. Das künstlerische Motiv wird wohl übernommen, aber das Leben des Mythus ist schon eigentlich nicht mehr darin. Im 5. Jahrhundert kam die ideale Vorstellung von der Tüchtigkeit des Weibes dem amazonischen Wesen entgegen, es wollte Gesundheit und Kraft wie beim männlichen, so beim weiblichen Geschlecht. Das 4. Jahrhundert berauscht sich wohl an der Leidenschaft des Kampfes, doch am meisten deswegen, weil durch den Kontrast die weiblichen Reize, für welche man den ausgeprägtesten Sinn hatte, noch wirkungsvoller hervortraten.

Was uns an der Malerei des 5. Jahrhunderts an großartiger Offenbarung des inneren Menschentums verloren gegangen, müssen uns im kleinen und auf bescheidener Stufe

einige Vasenbilder ersetzen. Phidiasischen Adel atmet die würdevolle Abschiedsdarstellung auf einer Münchner Vase (Abb. 128). Ein gerüsteter Krieger ist zum Aufbruch bereit und nimmt von der neben ihm stehenden Frau noch einen Abschiedstrank entgegen. Mit einem letzten festen Blick haftet sein Auge an der weiblichen Gestalt, die demütig scheu das Haupt neigt und in züchtiger Scham ihre Empfindung verbirgt. Groß und einfach gibt der Künstler dem Wesentlichen Ausdruck; alles ist nur auf den Hauptgehalt, dies vornehm zarte, scheue Verhältnis zwischen Mann und Weib, konzentriert. Eine Welt unausgesprochener Gefühle liegt zwischen diesen beiden Menschen; sie kommen sich in dem Moment innerlich so nahe, daß sie der Brücke durch das Wort oder durch eine Berührung entbehren können. Still und edel bewahrt jeder jene vornehme Zurückhaltung, die eine tiefe und keusche Empfindung von selbst gebietet. Das Weib beugt sich dem Manne in glücklicher Ergebenheit, und er betrachtet es nicht als Sklavin, sondern hebt das schwache innerlich zu sich empor. Wie wenig doch in einer solch echten und lebendigen Darstellung die oft gerügte Verachtung und unwürdige Stellung des Weibes zum Ausdruck kommt. Die Zurückhaltung, die sich der Künstler auferlegt, läßt vermuten, daß solche Gefühle nicht gerade auf dem Markte ausgeschrien wurden. Oft genug verbirgt der Grieche seine schamhafte Seele hinter einer frivolen Maske; es gilt nur mit dem Blick hindurchzudringen in sein Innerstes, und das offenbart sich in der Kunst wohl unmittelbarer als in der öffentlichen Diskussion. In der Kunst ist der Mensch ungedanklich, er drängt sein Innenleben ohne Kritik und ohne Beengung durch die Außenwelt in die Form. Darum hat wohl die Kunst als unmittelbarster Ausdruck des Inneren den Vorzug vor der theoretischen Erörterung. Und aus dieser Kunst heraus leuchten echte und allgemein menschliche Züge eines inneren Verhältnisses zwischen Mann und Weib. Allerdings besaß die Frau in Griechenland nicht die Freiheit, die wir für jedes Individuum als notwendig erachten. Das Griechentum ist groß geworden durch die Fruchtbarmachung wirklich vorhandener Kräfte; hinsichtlich der Anlagen und Fähigkeiten seiner Frauenwelt gab es sich keiner Täuschung hin und vermied dadurch eine Verwirrung der allgemeinen Ziele. Die weibliche Sphäre war das regenerative Element des Lebens, als solches mußte es bewahrt bleiben, weil es dadurch seine Kräfte am fruchtbarsten entfalten konnte zum Wohle der Gesamtheit. Nur vom Standpunkt eines einseitigen Individualismus, dem die Idee der großen allgemeinen Organisation fremd ist, kann man hierin eine der griechischen Frau unwürdige Stellung sehen. Geistig hätte die Frau in Griechenland niemals mit der eminenten schöpferischen Begabung des Mannes

Abb. 128 Abschiedsdarstellung, München, Vasensamml. Phot.

konkurrieren können, und da sie keine neuen Werte zu liefern vermochte, hielt man von vornherein die Versuchung von ihr fern, das männliche Werk nachzuahmen, indem man sie vom geistigen und politischen Leben ausschloß. Für eine Schätzung des Mittelmäßigen war man, da das Große in Fülle vorhanden war, nicht sentimental genug. Der ganz im öffentlichen Leben aufgehende Mann hatte aus begreiflichen Gründen kein Interesse daran, die Leidenschaft der Diskussion ins Privatleben zu übertragen. Die Proportionen, die das Leben gliedern, sind ja schließlich keine künstliche Züchtung, sondern sie entsprechen den natürlichen Kräfteverhältnissen. Erst als die Sicherheit des Mannes, die Klarheit seines Urteils sich gegen Ende des 5. Jahrhunderts zu trüben begann, da muß in den Frauen die Bewunderung vor seiner organisierenden Fähigkeit nachgelassen haben. Sie konnten nun eher auf den Gedanken kommen, daß seine Einsicht gar nicht so hoch über der ihren erhaben war und ihm in ihrem Gefühl ebenbürtiger erscheinen. Das scherzhafte Problem, das Aristophanes in grotesker Übertreibung in seiner Lysistrate entwickelt, hat doch einen psychologischen Hintergrund. Aus der von einem höheren Gesichtspunkte verständlichen Zurückdrängung der Frau nun schließen zu wollen, daß sie im Gefühlsleben des Mannes gar keine Rolle spielte, geht nicht wohl an. Wie wären sonst Idealgestalten wie Elektra und die vielen großartigen Frauenbilder in der Kunst überhaupt möglich geworden? Freilich waren sie Idealgestalten, aber das heißt keineswegs bloße Ausgeburten einer wünschenden Phantasie; ein griechisches Ideal ist nur geklärte, gesteigerte Wirklichkeit. Diese Gestalten allein aus der Überlieferung, dem Mythos zu erklären, ist psychologisch unhaltbar; denn eine überzeugende Figur wird nicht aus traditionellem, sondern aus lebendig gegenwärtigem Gefühl geboren.

Abb. 129 Opferhandlung, Brit. Mus.

Zwei schöne Mädchengestalten in der würdevollen Auffassung, die auf Phidias und Polygnot zurückschließen läßt, zeigt die Londoner Vase Abb. 129. Die Mädchen legen den Opferstieren heilige Binden um die Hörner. In ihren Bewegungen liegt eine ausgeglichene weibliche Anmut; alle Härten gehen unter in einem weichen, vermittelnden Element, so daß der Impuls nur zart gedämpft zur Erscheinung kommt. Wie in einer flüssigen Melodie schmiegt sich Teil an Teil und fließt hinein in die Kantilene. Eine echt weibliche Rhythmik zieht durch diese Gestalten. Die Malerei mit ihren beweglicheren Mitteln konnte sie leichter und freier zum Ausdruck bringen als die monumentale Plastik. Leider gibt die Photographie die Figuren auf dem Gefäßrund nur stark verzogen wieder,

Phot.

so daß die falschen Proportionen den schönen Fluß der Bewegung hemmen. Auch die wundervolle Ordnung der Komposition läßt sich auf der Photographie nicht überblicken. Wie zwischen zwei starren Postamenten stehen die bewegten Figuren der Mädchen; gegen den horizontalen Rücken der Stiere kontrastieren die strengen Senkrechten der Dreifüße, während die menschlichen Figuren diese Geraden auffangen und in sich zum Abschluß bringen. Besonders die Gruppe links zeigt eine wohltuende Vermittlung beider Richtungslinien; sie fließen zu vollkommener Beruhigung ineinander.

Zu den auserlesensten Werken der Vasenmalerei zählen einige Gefäße, deren Darstellungen auf den Totendienst Bezug nehmen. Vielleicht das innerlichste Werk dieser Gattung steht uns in der großen, leider arg zerstörten Lutrophoros vor Augen (Abb. 130). Wenn man die griechische Kunst nur oberflächlich kennt und hier und da vernommen hat, daß sie ohne Seele sei, so wirkt ein solches Bild wie eine plötzliche Offenbarung. All die langweiligen Mittelglieder römischer Nachahmungen versinken, und die Seele der griechischen Kunst steigt herauf. Eine Frau ruht auf der Bahre; das Haupt ist hintenüber gesunken, und auf ihrem Antlitz liegt die Majestät des Todes. Vor ihr steht eine Frau mit aufgelöstem Haar und starrt schmerzversunken der Toten ins Antlitz, als ob

Abb. 130 Totenklage von einer Lutrophoros, Athen, Nat. Mus.

Phot.

sie die Wirklichkeit nicht erfassen könnte. Keine wilde Klage entringt sich ihrer Brust; der Schmerz ist so übergroß, daß er sich nicht mehr selbst befreien kann. Die Hände fahren zum Kopf; krampfhaft greifen die Finger der Linken ins Haar, als wollten sie durch festen Gegendruck das Zerspringen der leiblichen Grenzen verhüten. Und doch, wie gehalten und maßvoll ist die Geste, in ihrer Starrheit erschüttert sie gewaltiger als jeder entfesselte Ausbruch der Verzweiflung. Nur Giotto hat je wieder eine so überzeugende innere Kraft und Herbheit der Geste erreicht. Sie scheint nur bei solchen Künstlern möglich, welche die ausdruckslose Primitivität früherer Zeiten in sich selbst erst überwinden müssen. Für sie hat jede Entdeckung noch die Unmittelbarkeit der Offenbarung, und als solche wirkt sie mit ursprünglichster Kraft aus ihren Schöpfungen. Eine volle und leichte Beherrschung der Mittel steht der höchsten Konzentration noch nicht im Wege; die Einfachheit, zu welcher eine ausgebildete Kunstsprache erst durch größte Entsagung wieder gelangt, liegt in ihrer Natur. Rechts hinter der Bahre steht

eine alte liebevoll besorgte Dienerin mit kurzen Haaren. Sie zeigt jene realistische Schärfe der Charakterisierung, wie sie um die Zeit der Olympiaskulpturen häufiger hervortritt. Mit einer zarten Innigkeit umfaßt sie das Haupt der Toten. Der Verlust erst bringt den Wert des Verlorenen ganz zum Bewußtsein; darum enthüllt sich das Empfindungsleben in den Grabmonumenten mit eindrucksvoller Stärke.

Szenen aus dem täglichen Leben und Totenopfer bilden den Vorwurf der Darstellungen auf weißgrundigen Grablekythen. Im Britischen Museum sind einige besonders feine Stücke dieser Art (Abb. 131 u. 132). Hohe schlanke Frauengestalten mit feingliedrigem Bau sind mit ganz leichten flüchtigen Linien wiedergegeben. Das Gewand, das wie ein duftiger Schleier den überschlanken, eleganten Leib umhüllt, ist vollständig durchsichtig, eine reizvolle Eigenart, die durch Polygnot zu vollkommener Ausbildung gelangt war. Mit virtuoser Leichtigkeit sind die Figuren hingezeichnet; der peinlichen Sorgfalt kann man entbehren, da die volle Beherrschung über die Form errungen ist. Man braucht nur anzudeuten, aber diese skizzenhaften Striche sind so sicher, daß sie sich von selbst zusammenfügen. Die Frau auf dem ersten Bilde überreicht einer kleineren Dienerin einen Gewandballen von zart roter Farbe; die Umrißlinien sind gelblichrot, das Haar dunkelbraun und die breite Haarbinde dunkelrot. Vornehmheit und Lieblichkeit durchdringen sich in dieser Gestalt; der gesunden Stärke des plastischen Typus reihen sich hier Wesen von zart nervöser Organisation an. Die Eindrücke der Außenwelt brechen sich nicht an der ruhigen verschlossenen Kraft, sondern dringen hinein ins Innere und versetzen es in Mitschwingung. In den zarten Formen des Antlitzes und der Hand prägt sich besonders lebendig die Feinheit der Reizempfindung, die ganze Sensibilität aus. Unmittelbar aus dem Innern kommt der Blick des Auges; ernstsinnend und kummervoll ruht er auf der Dienerin. Etwas besonders Weihevolles und Stilles liegt in der Handlung, die eine Erinnerung an ihre häusliche Beschäftigung im Leben ausdrücken soll. Durch den Tod erhält auch das Unbedeutendste, was sie im Leben tat, einen erhöhten Gefühlswert. Die Frau auf dem zweiten Bilde reicht dem neben ihr stehenden Manne den Helm. Eine Abschiedsdarstellung aus dem Leben gewinnt durch den Zweck des Gefäßes eine symbolische Erweiterung von denkbar einfachster Beziehung. Von hohem Reize ist die Art, wie die feine linke Hand der Frau den Zipfel des Gewandes hält; das Gelenk biegt sich mit jener lässigen Weichheit, wie sie für weibliche Bewegungen charakteristisch ist. Eher als die Plastik konnte die Malerei der weiblichen Eigenart ge-

Abb. 131
Weißgrundige Lekythos, Brit. Mus.
Phot.

recht werden mit ihren so viel sinnlicheren, weicheren und beweglicheren Ausdrucksmitteln. Besonders als sie sich aus dem strengen Verbande mit der Architektur löste und in der Tafel eine neutrale Fläche gewann, konnte sie sich ganz auf die reichere Ausgestaltung derselben konzentrieren. In der nachphidiasischen Zeit beginnt diese große Umwandlung und Verselbständigung der Malerei. Apollodoros von Athen ging zur eigentlichen malerischen Behandlungsweise über durch Abtönen der Farbe im Sinne einer runderen Modellierung. Das reine zeichnerische Flächenprinzip wird in der Tafelmalerei durchbrochen, wie die gleichzeitige Skulptur zur vollen rundplastischen Figur fortzuschreiten strebt. Eine Einwirkung des neuen malerischen Stiles macht sich in einigen weißgrundigen Lekythen geltend, von denen wir ein hervorragendes Stück (Abb. 133) wiedergeben. Eine Frau sitzt trauernd vor einer Grabstele, zwei andere bringen in Körben, über deren Rändern farbige Binden hängen, Totenopfer. Die Gestalt rechts trägt ein warmrotes Gewand (im Tonwert heller als auf der Reproduktion), die Ärmel des Untergewandes sind kobaltblau, das unten am Knie in einem Farbrest wiederkehrt. Die Linien des Gesichtes sind auf der Nachbildung etwas dick und verschwommen geraten. An der mittleren Gestalt ist der auf der Abbildung dunkle Gewandrest leuchtendgrün. Die Figur links trägt ein gelbbraunes Gewand. Zwischen blau und violett wechseln die Binden, außerdem sind noch Reste von blauer Farbe an der Blattbekrönung und dem Ornament der Stele zu bemerken. Diese Vielfarbigkeit ist direkt aus der Tafelmalerei herübergenommen, und nach der Wirkung dieses Bildes kann man sich einen ungefähren Begriff von der malerischen Weichheit und Schönheit der Gemälde bilden. Natürlich ist in dieser Handwerksarbeit alles viel flüchtiger, aber dennoch steckt sie voll von künstlerischen Werten. Breit und ohne ängstliche Sorgfalt modelliert der Pinsel die Formen, aber gerade dadurch pulsiert in ihnen die Wärme des Lebens. Sie beengen nicht durch eine peinliche Abzirkelung, sondern fangen das ewig sich Wandelnde ein in weite Grenzen, in denen ein Atmen möglich ist. In manchen Teilen erinnert das Bild ganz an impressionistische Technik. So ist das Gewand der linken Figur besonders weich und tonig behandelt, wodurch das stoffliche Leben in seinem ganzen Reichtum offenbar wird. An den Stellen, wo der Stoff sich bauscht, spürt man die Luft durch, die ihn vom Körper trennt. Von eminenter Feinheit ist der Gegensatz zwischen dem Nackten und der Gewandhülle. Die Schultern und die Brust betten sich hinein in den weichen Stoff, und unwillkürlich muß man sich den weiteren Verlauf des Leibes unter dem Gewande vorstellen. Eine weitere räumliche Entwicklung schafft den Gestalten die notwendige Atmosphäre zum freien Atmen. Es geht eine stille, schwere Luft in dem Bilde, voll von geheimnisvollem Weben. Kein Laut ist wach, alles ist wie mit samtenen Hüllen umkleidet. In vollkommener Vergessenheit sitzt die mittlere Frau auf den Stufen; etwas überirdisch Lautloses, Geisterhaftes liegt

Abb. 132
Frau von einer Lekythos, Brit. Mus.
Nach Murray

in ihrer Erscheinung. Mit zögernden Schritten treten die beiden anderen Gestalten herzu; schwer geht der Rhythmus ihrer Bewegung, und ein dunkles Tönen scheint jeden Schritt zu begleiten und zu verschleiern. Elegisch weich verrichten die Glieder ihre Tätigkeit, in der Bewegung zugleich die aufgegebene Ruhe nachklingen lassend. Die müde Lässigkeit der Glieder, in denen Aktivität und Passivität sich harmonisch durchdringen zu einer musikalischen Sinnlichkeit, zeigt den vollendeten Charakter weiblicher Lebensäußerung und geht vortrefflich zusammen mit der versunkenen, weichen Stimmung. Das weibliche Fleisch ist hier nicht mehr Träger männlicher Kraft, sondern es spricht sich in seiner Bildung ein ruhiges volles Genießen der eigenen sinnlichen Welt aus. Die Körper wiegen sich in den Hüften, und durch das wogende Ineinanderüberfließen unterscheiden sich die Bewegungen deutlich von der Exaktheit männlicher Lebensäußerungen, in denen eine Willensspannung sich zielbewußt kundgibt. Zwischen Ober- und Unterkörper hält die Hüfte eine vermittelnde Balance; in einem weichen Lager werden gegensätzliche Richtungen ausgeglichen und harte Begegnungen vermieden. So wird gegen Ende des 5. Jahrhunderts hin der weibliche Rhythmus in seiner ganzen Eigenart ausgeprägt. An dieser Fortentwicklung hatte die ionische Malerei hervorragenden Anteil; die attische Kunst nun vollbringt die Synthese von dorischer Strenge, abstrakter Gesetzmäßigkeit und ionisch sinnlicher Lebensfülle, von männlicher Geometrie und weiblicher Stofflichkeit. Vielleicht ist die Malerei bei diesem Verschmelzungsprozeß tonangebend gewesen; aber in welchem Maße, das können wir leider nicht mehr feststellen.

Abb. 133 Totenopfer Lekythos im Brit. Mus.

Nach Murray

Etwas von der einfachen Schönheit der Malerei des 5. Jahrhunderts verkündet noch die herkulanische Kopie der Knöchelspielerinnen (Abb. 134). Sie ist jedoch kein Repräsentant der vielfarbigen Gemälde, vielmehr herrscht ein rotbrauner Ton vor, der nur

an einzelnen Stellen von einer anderen Farbe abgelöst wurde. Die Gestalten weisen strengere Züge auf als die ganz gelösten Frauenfiguren auf der vorbesprochenen Lekythos. Dem Gewandstil nach zu urteilen, gehörte das Original ungefähr der Zeit der Parthenonskulpturen an. Nach einem ausgeprägten rhythmischen System legen sich die Falten um den Körper und klären ihn mit weiser Berechnung, ohne doch vermöge ihres reichen Eigenlebens die Absicht laut werden zu lassen. Überall ist eine Tendenz ins Runde zu verspüren, und die beiden hockenden Gestalten haben volle räumliche Wirkung. Das Gewand scheint mit dem Körper selbst gewachsen zu sein, so innig paßt es sich seinen Formen an; aus den heiteren Variationen bricht das eine Grundthema immer wieder hervor. Mit ihrem lebendigen Oberflächenspiel begleiten die Faltenzüge

Abb. 131 Knöchelspielerinnen, Marmorgemälde aus Herkulaneum

Phot.

den Körper wie leichtbewegte Wellen den ruhig breit hinfließenden Strom. Über den hockenden Gestalten erheben sich drei stehende Figuren, die durch lineare Verbindung eine streng kompositionelle Einheit mit ihnen bilden. Durch eine elliptische Linie, die von der ausdrucksvollen Bewegung der Arme gebildet wird, werden die Figuren zusammengeschlossen. Die Längsachse dringt schräg aufwärts in den Hintergrund und läßt auf diese Weise ein Streben nach Erweiterung des Raumes erkennen. Doch ist der Bruch mit dem alten Vordergrundprinzip noch kein endgültiger; nur in ihren oberen Teilen entfalten sich die Figuren freier im Raume, während die Füße der zurückstehenden Gestalten mit denen der vorderen wieder in der gleichen Ebene liegen. Die räumliche Gestaltung stand eben in dieser Zeit noch am Anfang ihrer Entwicklung. Der Reiz des Gemäldes ruht in der ausdrucksvollen Verwendung der äußeren kompositionellen Hilfsmittel; denn die lineare Verbindungskurve ist zugleich Trägerin eines seelischen Momentes, das durch die den Figuren beigeschriebenen Namen an Deutlichkeit gewinnt. Die stehende Frau zur Linken ist Leto, die Mutter Apollos und der Artemis, die mittlere Niobe, zwischen welchen beiden später die erbitterte Feindschaft aufwuchs, die mit der Tötung von Niobes Kindern durch Apoll und Artemis ihren Abschluß fand. Hier sind die beiden Frauen noch Gespielinnen, aber schon deutet ein voraufgegangener Zwist das spätere Unheil an. Die jugendliche Phoibe rechts drängt zur Versöhnung und schiebt die zögernde Niobe auf Leto zu, um ihre Verzeihung zu erbitten. Widerstrebend läßt Leto ihre Hand ergreifen und wendet sich mit einem halben Blick, der für diesmal wohl mehr um Phoibes willen Verzeihung verheißt, der Freundin zu. Dieser Vorgang ist mit unendlicher Feinheit deutlich gemacht worden. Kann man sich etwas Wahreres denken, als das schamhafte Ungeschick in dem zögernden Annäherungsversuch der Niobe? Scheu ergreift die Rechte die Hand der älteren Freundin, bereit, sofort zurückzuzucken, wenn sie kein Entgegenkommen findet; linkisch und ziellos rudert die Linke in der Luft umher. Die Knöchelspielerinnen sind ganz in ihr Spiel vertieft und merken nicht, welch ein bedeutsamer Vorgang sich hinter ihnen abspielt. So ist die eine Linie, die sie alle umschließt, doch Trägerin der verschiedensten seelischen Nuancen. Das Innenleben gewinnt gegen Ende des 5. Jahrhunderts an Differenzierung; individuellere Tendenzen werden langsam wach und falten das Leben zu größerem Reichtum auseinander. Die weibliche Erscheinung wird als eine eigenartige Lebensform in ihrem Unterschied von der männlichen stärker berücksichtigt. So zeigen die Gestalten unseres Bildes schon nicht mehr die scharfe Bestimmtheit athletischer Körperbildung; schön gerundete Arme, ein sanfter Rhythmus der Bewegung und die weiche Umhüllung des Körpergerüstes

Abb. 135 Terpsichore. Brit. Mus.

Phot.

entsprechen der weiblichen Eigenart. Dem Kreis der Gespielinnen ist die mächtige Leto schon entwachsen, ihr Körper ist zur vollen Liebesreife erblüht, und ihre Wünsche gehen in eine bestimmte Richtung. Das gibt ihrem Wesen Sicherheit und eine erdennahe Realität. Niobe und Phoibe dagegen befinden sich noch in dem knospenhaften Zustand jungfräulicher Unbewußtheit; ihr erotisches Fühlen hat sich noch zu keinem bestimmten Zweck und Ziel zusammengeschlossen; es lebt als Ahnung in ihnen, welche die Seele hierhin und dorthin treibt. Leicht aufflackernde und ebenso schnell sich verflüchtigende Stimmungen bewegen den federleichten Körper, der noch nicht die Erdenschwere einer gereiften Frucht besitzt. Ätherisch zart, anmutig bewegt flattern sie durchs Leben; die Würde der gefühlten Bestimmung haben sie nicht, aber eine sorglose Lieblichkeit, der man sich mit heiterem Sinn zuwendet.

Der Zeit der Parthenonskulpturen nähert sich das Vasenbild (Abb. 135). Terpsichore ist ganz versunken in ihr eigenes Spiel; ihr Leib schmiegt sich hinein in die Form des

Abb. 136 Göttersymposion von einer Schale, Brit. Mus. Phot.

Stuhles, gibt seine ganze Schwere hin und genießt einen gelösten Zustand vollkommener Ruhe. Kosend schmiegen sich die Falten um ihn; als ob sie selbst lebendiges Gefühl besäßen, drängen sie sich nah und näher und spiegeln das Leben des Körpers in ihrem reichen Spiele. Vom Oberkörper fließen sie wie muntere Wellen eines Bergbaches hinunter; die Beruhigung folgt im ebenen Lauf, in breiter Ruhe geben ihm die Mantelfalten angemessenen Ausdruck. Dann kommt ein neuer Fall in die Tiefe; gehalten wie eine kompakte Wassermasse senkt sich der Mantel hinein und läßt unten, wo der Sturzbach sich löst, dem Spiele des leichteren Chitons wieder Raum. Die weise Anordnung des Gewandes dient der runden Herausgestaltung des Körpers, dessen räumliche Entwicklung durch das Dreiviertelprofil des Antlitzes noch einmal eindringlich betont wird. In der sanften Biegung des Leibes gibt sich die ruhige Gemessenheit weiblicher Bewegung mit ihren fließend weichen Übergängen kund. Zu einer vollendeten äußeren und inneren Harmonie hat sich das Leben beruhigt; es ist zu dem glücklichen Genuß der sich selbst genügenden Natur durchgedrungen.

Diese schöne Vollendung des irdischen Seins genießen auch die zum Symposion gelagerten Götter auf dem Schalenbilde (Abb. 136). Die männlichen Gottheiten, auf unserem Ausschnitt Zeus und Poseidon, lagern auf der Kline, erfreuen sich am Wein und

der Gegenwart ihrer Gattinnen. In der ungestörten Ruhe des Hauses werden zwischen Mann und Weib Gefühle der Achtung und Hinneigung wach, denen die Sicherheit des gegenseitigen Besitzes eine ruhige Heiterkeit verleiht. Das Ideal einer stolzen und doch hingebungsfähigen Weiblichkeit lebt in diesen Frauen; keine Irrungen stören das Gemüt. Durch den vollendeten Gleichklang ihrer Natur und ihres Loses haben sie eine wohltuende Reife erworben, und die Befriedung des Daseins leuchtet aus ihrer glücklichen Erscheinung. Reife Mütterlichkeit, körperliche und seelische Gediegenheit charakterisieren die Natur dieses Weibes. In prächtiger Blüte erschließt sich sein Wesen, dem kein Mangel anhaftet. Von der Unruhe leidenschaftlicher Liebeswünsche wird dieses Ideal nicht gequält, und im Ideal nimmt das Gestalt an, was dem wirklichen Leben Bedürfnis ist.

In den Parthenonskulpturen haben sich die verschiedenen künstlerischen Tendenzen des 5. Jahrhunderts durchdrungen. Sie sind eine Zusammenfassung des ganzen Strebens einer großen künstlerischen Vergangenheit und offenbaren in einem klaren Spiegel das Wesen der griechischen Kunst- und Weltanschauung. In einen Knotenpunkt fließen die verschiedenen Richtungen zusammen, jede tritt von ihrem extremen Standpunkt ein wenig zurück, um sich mit der anderen zu versöhnen. Das dorische Element entäußert sich seiner mathematischen Strenge, das ionische seiner Leichtfertigkeit; die Kraft von diesem und die Lebendigkeit von jenem verflechten sich zur Einheit. Athen ist das Verbindungsglied zwischen den griechischen Extremen. Eine Zeit des Friedens und Wohlstandes folgte auf die große Anstrengung der Perserkriege. In Ruhe reiften sich die Eigenschaften aus, die in dem großen Kampf gegen das Orientalische zum Durchbruch gelangt waren. In der ersten Zeit nach den Perserkriegen stand man noch unter dem Eindruck der Kraftanspannung; ihr verdankte man die neue Gestaltung der Dinge und suchte sie in Wirkung zu erhalten. Das Strenge, Konzentrierte und Kraftvolle bildeten die Ideale der Kunst, energisch hielt sie sie fest und darin lag ihre Größe. Mit der fortschreitenden Beruhigung ließ auch das Spannungsgefühl nach, das Erreichte wurde selbstverständlicher Besitz, von dem man nicht mehr viel Wesens zu machen brauchte. Die kraftvolle Grundlage blieb vorhanden wie die Muskeln eines gestählten Körpers, wenn er sich der Ruhe überläßt. In der Entlastung erst hat er Muße, das Pulsieren des Lebens in seinen mächtigen Gliedern mit Bedacht zu genießen. Auf dem Wege zur Höhe war die Kraftanstrengung erstes Erfordernis; nun der Gipfel erreicht ist, schwindet die Mühsal; frei eratmet sich die Brust, und die Lust eines erhabenen Standes bricht jubelnd durch. Im Moment der Sammlung tut die Schönheit einer weiten Welt sich auf. Ein Lebensrausch durchströmt die Glieder, die die Kraft besaßen, auf solche Höhe zu tragen. Dieser kraftvolle Genuß des beruhigten Daseins hat in den Parthenonskulpturen Gestalt gewonnen. Sie sind eine Apotheose des vollkommenen Erdenmenschen, der restlosen Versöhnung von Stoff und Seele in der Sinnlichkeit. Die Kampfstimmung der harten männlichen Epoche ist verraucht und an ihre Stelle die Würde der Ruhe und selbstverständlichen Größe getreten. In allen Erscheinungen fühlt und gestaltet der Mensch die Größe und den flutenden Reichtum des Lebens; zu voller Lust hat er es sich gewonnen. Die irdische Beschlossenheit wird nicht als Enge empfunden; wohlig ruht der Geist in ihr aus und gibt sich frei hin an das Körperliche. Physisches und Psychisches sind in versöhnter Einheit gegenwärtig, die als höchste Vollendung irdischer Genüge

wirkt. Alles unbegrenzte Wollen der Seele bescheidet sich in dem sicheren Jetzt, umgibt sich mit der Schranke der individuellen Form, hütet sich vor Zersplitterung und allem Vagen und gewinnt dafür Intensität und Klarheit. Was ist der Mensch als ein kleines Licht, das im Weltall angezündet wird; die Unendlichkeit kann es nicht durchleuchten, aber den kleinen Kreis seiner Umgebung hebt es heraus aus unendlicher Nacht zur Klarheit. In diesem Kreise heimisch zu werden und sich am klärenden Lichte seines wenn auch begrenzten Geistes zu freuen, schafft ihm ein Glück in beständiger Gegenwart. Aber ohne Einsicht, ohne die Weisheit der Bescheidung kann er es nicht erlangen. Die Idealmenschen des Parthenon sind solche Geschöpfe, die ihre Erfüllung in ihrem menschlichen Kreise gefunden haben. Die Besinnung auf das, was der Mensch sein kann, hat ihrem Leben die Ruhe und damit die unzersplitterte Kraft gegeben, die in der Einheitlichkeit wurzelt. Wesen und Wollen sind in ihnen vollkommen entsprechend. Auf der Stufe des selbstbewußten Seins wiederholen sie die in sich befriedigte unbewußte Natur, die reine Freude am Lebendigsein. Ohne Lautheit sind sie glücklich; von orientalischer Zügellosigkeit des Geistes und der Sinne sind sie gleichweit entfernt. Sie halten die wohltuende Mitte zwischen den Extremen und verkörpern so das Ideal griechischer Lebensauffassung. In früheren Zeiten konnte sie nicht ohne Kraftanspannung gehalten werden; jetzt ist sie selbstverständlich, sie ist Natur geworden. Der Reichtum der Natur wohnt in diesen Gestalten; willig beschränken sie sich auf den Raum, der ihrer Entfaltung gegeben ist, und erfüllen ihn ganz mit Leben. Den kompositionellen Fortschritt gegen die ältere Zeit können wir uns auch in der Dichtkunst deutlich machen. In den Dramen des Äschylos ist die mythische Handlung, dieses Allgemeine, das Maßgebende; sie führt die Individuen. Diese besitzen nur so weit Eigenwillen, als er dem Fortgang der Handlung dient. Bei Sophokles lösen sich die Individuen schon stärker vom mythischen Hintergrund los; sie führen die Handlung selbständiger und schaffen reichere Situationen. Wenn wir es musikalisch ausdrücken wollen, so nehmen bei Äschylos die Einzelstimmen alle am Hauptthema teil und führen es in einem Zuge ohne Eigenberechtigung durch; bei Sophokles treten die Stimmen weiter auseinander, sie differenzieren sich, begleiten das Hauptthema mit reicheren Variationen, bewegen sich in rhythmischen Gegensätzen, um sich an einigen Hauptpunkten zu einem mächtigen orchestralen Zusammenklang zu vereinen. Die Einzelstimme hat lebendigere Eigenart, Eigenmelodie, und das Ganze gewinnt dadurch an rhythmischem Reichtum. Der Wohllaut sophokleischer Dichtung ruht in dieser Lebendigkeit des Einzelnen und seiner Harmonie mit dem Ganzen. Das Individuelle und das Allgemeine oder Konstruktive sind gleich stark entwickelt und in vollendeter Einigkeit. Bei Äschylos steht noch das konstruktive Moment überragend im Vordergrund, das nackte, von keinen Ranken umsponnene Gerüst. Ähnlich verhält es sich mit den entsprechenden Werken der bildenden Kunst. In früheren Giebelkompositionen stehen die Einzelfiguren noch stark unter dem mathematischen Gesetz; die tektonische Bedingtheit erscheint in ihnen als abstrakter Zwang. Beim Parthenongiebel gruppieren sich die menschlichen Figuren ungebundener in den geometrischen Rahmen; sie wandeln das Mathematische in sich um in das lebendig Organische. Die großen Gegensätze von Notwendigkeit und Freiheit versöhnen sich und durchdringen einander so unmittelbar, daß sie nicht mehr als gegensätzlich empfunden werden. Das rhythmisch Organische reißt das abstrakte Gesetz hinein in seinen Fluß, erlöst sich vom Zwange einer äußeren Bedingtheit durch willige Einordnung und lebendige

Erfüllung des zugewiesenen Raumes und erscheint so als höchste Durchdringung zweier Lebenskräfte: des Verstandes und des Gefühles. Aus ihr wächst die schönste reifste Vollendung hervor, die ungezwungene freie Heiterkeit. Das ist der Grund, warum die Menschheit immer wieder vor diesen Schöpfungen in die Knie sinkt; einmal in der Weltgeschichte hat sich das Allgemeine mit dem Individuellen restlos ausgesöhnt und die ruhige Vollkommenheit hervorgebracht. In den Parthenonskulpturen zeigt sich der Schöpfer als souveräner Beherrscher des Lebens; alle kleinlichen Widerwärtigkeiten des Wirklichen verschwinden ihm vor der großen Grundform des Daseins. Das Leben ist in seinem Grunde erhaben; man muß nur Augen haben, bis zu seiner Erhabenheit vorzudringen, das ist das Bekenntnis, welches in diesen Werken liegt. Man muß Kraft besitzen, um durch die Mißbildungen hindurchzudringen zu dem reinen Wollen der Natur, vor dem alle individuellen Unzulänglichkeiten versinken. Diese menschliche Kraft und jenes Wollen vereinigen sich zu dem starken Bekenntnis von der Schönheit des Menschen und damit der Welt. Das ganz auf sich gestellte Individuum hätte zu dieser Höhe kaum gelangen können; es mußte aus seiner Begrenzung heraustreten, seine Kräfte an etwas Allgemeines hingeben, tragen und von Gleichgesinnten getragen werden, um diese Achtung vor dem Allgemeinen zu gewinnen. Nicht der individuelle Mensch mit seinen charakteristischen Besonderheiten bildet den Vorwurf dieser Kunst, sondern das allgemeine bürgerliche Ideal. Die Einzelexistenz geht ein in die nächsthöhere Ordnung, die Gruppe. Bei den Tragikern ist das Geschlecht, die allen Gliedern gemeinsame Lebensgrundlage, mit verantwortlich für die Tat eines einzelnen, sie geht von der Peripherie in das Zentrum zurück. Dem von seinem Nährboden losgelösten selbstherrlichen Individuum erscheint diese Anschauung paradox. Der Mensch des 5. Jahrhunderts aber war nicht und fühlte sich nicht isoliert, das Staatsganze nahm ihn hinein in den größeren Kreis. Dieses Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit wird auch deutlich im Parthenonfriese, dem idealen Spiegelbild dessen, was das athenische Volk in seiner eigenen Anschauung war oder sein wollte. Die Einzelmenschen haben kein nur ihnen eigentümliches individuelles Gepräge; erst die nächsthöheren Ordnungen bringen den ganzen Reichtum lebendiger Variationen zur Erscheinung. Die Gruppe ist das Individuum; jede hat ein anderes „Gesicht".

Die wohltuende Wirkung nun beruht in der freien Unterordnung des Einzelmenschen unter den höheren Verband. Freiwillige Unterwerfung unter den gemeinsamen Willen adelt diese Menschen. Die demokratische Natur gehorcht einem monarchischen Prinzip, das aber nicht als absolutistischer Einzelwille mit brutalem Zwang auf ihm lastet, sondern aus der gleichgerichteten Tendenz aller herauswächst. Die attische Staatsverfassung wird hier in ihrer reinen Idealität anschaulich gemacht. Noch ist kein Störenfried aufgetreten, um mit seinem individuellen Begehren die Harmonie des Ganzen zu verwirren. Selbst die Götter fügen sich in diese menschliche Ordnung, die aus einer immanenten Kraft sich selbst erhält. Sie sind absolut betrachtet nur größer als die übrigen Gestalten, aber dieser Vorrang wird dadurch gemildert, daß sie auf Sesseln sitzen und infolgedessen den allgemeinen Größenverhältnissen wieder Rechnung tragen. Der ideale Mensch rückt auf eine Basis mit den anschaulich dargestellten göttlichen Mächten. Welche Rolle spielen nun die Frauen in dieser idealen Vorstellung vom athenischen Volke? Bei den Göttern entspricht sich ungefähr die Zahl der beiden Geschlechter; doch auf menschlicher Seite überwiegt das männliche Element, trotzdem das Fest zu Ehren

einer weiblichen Gottheit gefeiert wird. Hierin spiegelt sich das starke Zurücktreten der Frau im öffentlichen Leben. Während die Jünglinge in ungezwungener Bewegung sich frei benehmen, gehen die Jungfrauen (Abb. 137) sittsam und scheu einher. Geradeaus richtet sich ihr Blick; sie wollen nicht auffallen im Zuge der Männer, sondern sorgsam

Abb. 137 Athenische Jungfrauen im Parthenonfries, Louvre

Phot.

ihrer Jungfräulichkeit eingedenk bleiben. Ein selbstbewußtes erotisches Verlangen liegt nicht in ihrem Wesen; so offenbart sich die züchtige Jungfrau, die ohne Eigenwillen dem Gebote der Eltern folgend aus der Mädchenkammer ins Ehegemach schreitet, um ihrer mütterlichen Pflicht zu genügen. Fast wie eine Illustration der mahnenden Worte des Danaos in des Äschylos Schutzflehenden wirken diese bescheidenen Mädchengestalten. Danaos gibt seinen Töchtern Ratschläge, wie sie sich in der Öffentlichkeit zu benehmen haben:

> In eurer Stimme künde sich nichts Freches an;
> Aus stillem Antlitz mit bescheidner Stirne muß
> Das Auge ruhig leuchten sonder Eitelkeit.
> Seid weder vorlaut im Gespräch noch allzubreit,
> Denn solches Wesen tadelt man an Frauen gern. (Donner)

Im Zuge der Bürger schreitet die attische Jungfrau, bei den Göttern thront das reife, jugendlich schöne Weib (Abb. 138). Seiner eigenen Würde sich bewußt, in vollkommener Befriedigung seines Daseins, ordnet es sich der heiteren, von allem Zwiespalt gereinigten göttlichen Versammlung ein. Hier gibt der Künstler den Ausgleich zwischen männlicher und weiblicher Welt, der die Grundbedingung zu einem ungestörten Genuß des Daseins bietet. Freundschaftlich ist das Verhältnis; im Weibe kommt nur der Mensch zur Geltung. Sinnliches Verlangen erregen diese Frauen nicht, dazu haben sie in sich eine viel zu harmonische Ruhe und Reife; man betrachtet ihre wunschlose Schönheit nur mit einem Gefühl der Wertschätzung und Bewunderung. Die einzige Andeutung eines erotischen Verhältnisses liegt in der Gruppe Zeus und Hera; aber es ist auch nur eine zarte Andeutung. Kein übermächtiges Begehren bricht sich Bahn, sondern es herrscht nur eine verständige gegenseitige ästhetische Freude. Der Hader der Olympischen ist geschlichtet, alles was an Kampfstimmung und Gegensätzlichkeit gemahnen könnte, wird

Abb. 138
Die Götter im Ostfriese des Parthenon, Brit. Mus.

Phot.

beiseite gelassen. Im körperlichen Wesen des Weibes macht sich die kampffähige amazonische Natur der früheren Zeit nicht mehr geltend. Athena, die männlich starke Kriegerjungfrau, das Heldenmädchen, ist ein liebenswertes schönes Weib geworden, das nur auf Anmut bedacht zu sein scheint. In sanfter Gelassenheit genießt es sich selber. Obschon der Zug festlicher Bürger ihr zur Feier heranströmt, tritt sie nicht heraus aus ihrer lieblichen Bescheidenheit, sondern ordnet ihre Person ein in die Gleichheit des olympischen Staates. So ist auch hier die vollendete Ordnung des Allgemeinen das still anerkannte höhere Gesetz, dem sich der Einzelmensch fügt. Die Gesamtheit ist das Individuum, welches sich harmonisch ausrundet. Der Einzelne sucht sich nicht auf Kosten der übrigen geltend zu machen, seine egoistischen Leidenschaften sind zurückgedrängt. Daß eine solche weise Mäßigung im wirklichen Leben nicht rein vorhanden war, ist selbstverständlich, denn in der Realität treten die menschlichen Schwächen und ursprünglichen Triebe nie ganz zurück. Aber sie war doch in der Idee, im Wollen, gegenwärtig, und was führt uns schließlich tiefer hinein in das seelische Wesen eines Volkes, als die Idee, die in ihm ruht.

Abb. 139 Nike an dem Westgiebel des Parthenon, Brit. Mus. Phot.

Aus den Giebeln des Parthenon ist uns eine ganze Anzahl Frauenkörper erhalten. Ein kraftvolles Geschlecht tritt uns hier entgegen, das ebensoweit von Weichlichkeit wie übertriebener Starrheit und Strenge entfernt ist. In voller Rundung entfalten sich die mächtigen Körper. Eine Figur wie die Nike des Westgiebels (Abb. 139) wurde früher streng zweidimensional entwickelt. In der nunmehrigen Redaktion tritt die dritte Dimension bereichernd hinzu. Ganz natürlich entfaltet sich der Körper im Raume; Rumpf und Glieder leiten durch ihre prächtige Rundung den Blick in die Tiefe. Ein mächtiger Organismus zeigt sich in gewaltiger Aktion. Eng schmiegt sich das flatternde Gewand an ihn und flüchtet vor dem Winde an eine widerstandsfähige Schutzwand. Das Leben in diesem Gewande ist mit solcher Kraft herausgeholt, daß man das Rauschen und Knattern zu hören vermeint. Wie Wasser, in das der Wind hineinfällt, umdrängt es den Leib in scheinbar irregulären zufälligen Wellen, die indessen nach wenigen großen Zügen

orientiert und gebändigt sind. In ein weiches Medium drückt sich der Körper hinein und benutzt die reiche Rhythmik desselben zur Erhöhung der eigenen Lebendigkeit. An vordringenden Stellen klebt das Gewand wie feucht an, so daß Partien wie Brust, Bauch, ein Teil der Hüfte und das ausschreitende rechte Bein wie nackt heraustreten. Diese Teile sind die festen Punkte im bewegten Meere, aber sie stehen nicht isoliert da, sondern ziehen den Blick mit hinein in das Wellenelement, so daß das untertauchende Körpergelände herausgefühlt wird. Die Kontraste, welche sich zwischen den glatten und gefälteten, zwischen blankhellen und schraffierten Teilen herausbilden, lassen einen erhöhten Sinn für malerische Werte erkennen. Die glatte Bauchpartie in der Nabelgegend wird besonders kontrastvoll eingerahmt von stark geschwungenen zügigen Falten. Auf der rechten Körperseite gleiten sie in großer Bewegung hinein in den Schoß, eine Linie von schönster sinnlicher Kraft, in die das Auge hineingerissen wird. Aber keine raffinierten erotischen Reize, die die Nerven in unruhiger Spannung halten, birgt diese Gestalt; der wuchtige Schoß wirkt wie die gesunde herbe Natur selber; und die Befähigung, einen edelkräftigen Nachwuchs zu hüten, wird in seiner ganzen Bildung offenbar. Beruhigt kann das Staatswesen in die Zukunft blicken, solange solche Frauen sein Ideal der weiblichen Natur bleiben.

Und nun die Frauengestalten des Ostgiebels (Abb. 140 u. 41). Sie sind die höchste Verklärung des ruhig starken Weibes wie es der griechische Staat zu seiner Existenz nötig hatte. Eine Sommerstille der Reife liegt auf diesen Wesen; nichts Sehnsüchtiges bricht aus ihnen heraus. Wuchtig und gesund wie die Erde ruhen sie in sich selbst beschlossen, reif und vollendet, in vollkommener Genüge. So lagern wie die eine der drei Tauschwestern, hingegossen, ganz ihrer Schwere sich entlastend, kann nur das Weib. In vollendeter Passivität bleibt sie nur Ruhe, unbeirrbare Massigkeit. Es ist, als ob die Natur selbst mit ihren unerschütterlichen Werdegesetzen in diese menschliche Form eingegangen wäre. Kein Geschehen, keine Menschenqual und -lust wirft sie aus ihrer Bahn; unablässig treibt sie das Leben hervor. Diese Frauen sind der ruhende Mutterschoß des Lebens, ein Sinnbild der fruchttragenden, breit lastenden Erde. Im griechischen Staate mußte dem regeneratorischen Boden des Lebens, dem Weibe, die Ruhe der Natur bewahrt bleiben; es durfte nicht in den Wirbel des politischen und geistigen Lebens hineingerissen werden, wenn nicht das stille Ausreifen einer gesunden Frucht gefährdet werden sollte. Der Staat hütet das Muttertum, die Erde, die ihm das Material der Existenz erschafft. Die unwandelbare Kraft, Ruhe und Naivität der Natur liegt in den mächtigen Frauenleibern der Parthenongiebel eingeschlossen; sie sind der Gesundbrunnen des Lebens, das ewig verjüngende Element. Die Weibnatur, wie sie für den Bestand der Gesamtorganisation notwendig war, ist hier auf die einfachste, klarste und zugleich lebendigste Formel gebracht worden; man könnte diese Gestalten die Mütter schlechthin nennen. Besonders wenn man die Gruppe der drei Tauschwestern lange betrachtet, bis die menschlichen Formen vor dem Blick zerrinnen und man nur noch den wogenden Rhythmus fühlt, glaubt man den Urquell des Lebens besänftigend rauschen zu hören. Die Seite des Weiblichen, die ewig unwandelbar sich gleich bleibt: das Weib als erdennahe Naturkraft, hat der griechische Künstler in diesem Werke offenbart. Mit göttlicher Weihe umkleidet er sie und beugt sich verehrend vor der Religion des mütterlichen Weibes, die das sinnlich Unendliche will. Ein höherer Friede liegt ausgebreitet über dieser Frauengruppe, ein Friede, der nur aus der restlosen Erfüllung des eigenen Wesens hervorgeht. Und solche Ruhe

Abb. 140
Frauengestalten aus dem Ostgiebel des Parthenon, Brit. Mus.

Phot.

Abb. 141
Die Tauschwestern aus dem Ostgiebel des Parthenon, Brit. Mus.

Phot.

über die eigene Bestimmung ist nur in Zeiten möglich, in denen die hemmungslose Durchdringung persönlichen Wollens und allgemeiner Tendenzen höchste Idee des Vollkommenen ist.

Ein großer künstlerischer Prozeß vollendet sich in den Parthenonskulpturen, ein Prozeß, den Generationen gelenkt haben, indem sie darnach strebten, die von der Natur losgelöste Kunstform selbst wieder Natur werden zu lassen. Der Mensch begann damit, ein Objekt aus dem Wechsel der Erscheinungen herauszureißen, es für sich hinzustellen und absolut zu machen. Den Erscheinungen gegenüber betonte er das unwandelbare Sein. Aber diesem Sein fehlte das Leben, die flutende Bewegung der erhaltenden inneren Kräfte. Die Natur war aus ihm herausgetrieben, es blieb eine abstrakte Fiktion. Je mehr man mit dem Leben vertraut wurde, es schätzen lernte in seinem unermeßlichen Reichtum, um so stärker drang es hinein in die abstrakten Formen und erfüllte sie mit der Wärme des Blutes. Die Welt lernte man als eine organische Einheit, als lebendiges Kunstwerk, als Kosmos begreifen und verehren. Und wenn man früher das menschliche Kunstwerk der Natur entgegenstellte, es aus dem Zusammenhang mit ihr herausriß, so suchte man ihn nun von innen heraus wieder aufzubauen, den Zusammenschluß durch die innerlich wirkende Lebenskraft und nicht durch den Zwang der tektonischen äußeren Bindung herzustellen. Aus dem Gegensatz zur Natur wird die Einheit mit der Natur; der Künstler erscheint als Vollender des Naturgestaltens, das er geklärter und wirkungsvoller zum Ausdruck bringt. So dokumentiert er seine Versöhnung mit der Welt. Alles Abstrakte, dem Leben Abgekehrte, ist in den Parthenonskulpturen verschwunden vor dem von einem organisierenden Zentrum bis in die äußerste Peripherie hineinströmenden Leben. Darum vermögen diese Gestalten sich auch zwanglos jedem Raume einzupassen, weil diese innere lebendige Kraft jedem äußeren Zwange ihren quellenden Reichtum entgegensetzt, ohne erdrückt werden zu können. Die Giebelschräge, diese harte geometrische Linie, wie wird sie frei und organisch lebendig in den Gruppen der drei Frauen zu beiden Seiten; in welch reicher Rhythmik beginnt sie zu schwingen und sich zu erheitern. Der Zwang der Notwendigkeit wird hingenommen, aber innerhalb derselben entwickelt sich der Mensch zur höchsten Lebendigkeit und Lebensfreudigkeit. In jeder Lage bewahrt er seine Freiheit und steigert sein Leben in der extensiven Begrenzung zu einer intensiven Größe. Eine solche Gestaltungskraft ist wie die Natur, die auch dem engsten Raume noch eine Blume, ein Lebendiges, ein Lächeln abgewinnt. Und mit der Natur hat diese Menschheit die ganze Werdelust gemein, die Freude an der aus dem Gestaltlosen sich hervorringenden, aus immanenter Kraft sich selbst erhaltenden Form. Das Wunder der organischen Kraft ist bis ins Tiefste hinein gefühlt, der Kraft, die das Gesetz der Schwere, dem das ganze große Weltall unterworfen ist, an einem Punkte durchbricht, umstößt, und darüber triumphiert in Selbstherrlichkeit. Diese in sich beschlossene, in ihrer Notwendigkeit zugleich lebendige Einheit und Selbstgenugsamkeit spricht auch aus dem griechischen Tempel als Ganzem und der Säule als Einzelnem. Die an sich unlebendige kristallinische Natur der Säule war mit solchem Leben erfüllt worden, daß sie wie ein beseeltes Wesen von ihrem Sein Ausdruck gab. So nahe führte der Künstler dieses Gebilde an das Reich des Organischen heran, daß es nun in der Korenhalle des Erechtheion durch den lebendigen Organismus des Menschen abgelöst werden konnte (Abb. 142). Der Verlebendigungsprozeß durchdringt alle Formen; aus abstrakten mathematischen werden organische Größen. Die Karyatiden des

Knidierschatzhauses waren nur prunkvolle Dekorationsstücke, die nicht mit ihrem ganzen Sein aufgingen in der Gesamtorganisation des Bauwerkes. Die Koren der Erechtheionhalle kennen nichts Höheres als dieses Zusammengehen ihrer individuellen Form mit der größeren Ordnung, ohne dabei an Eigenlebendigkeit einzubüßen. Im Gegenteil, hier kehrt sich das schöne Verhältnis hervor, daß das Ganze das Einzelne ebenso unterstützt wie umgekehrt. In ähnlicher Weise gab sich der klassische griechische Mensch hin an das Staatsganze. Alles trug und wurde wieder getragen; in einer großen rhythmischen Einheit schwang das Leben, wo eine Kraft auf die andere eingestellt und mit ihr in lebendiger Fühlung war. Rein spricht sich die Harmonie wirkender Kräfte in der Kunst aus. An den Körpern der Parthenongiebel ist kein Glied tot; alle schwingen sie im gleichen Willen. Und was sind das für Glieder und Gelenke! Jede Bewegung liegt als Möglichkeit in ihnen eingeschlossen, nichts momentan Festgeschraubtes ist mehr zu finden wie in der älteren Kunst, die nur zwei Bewegungsrichtungen kennt. Wenn auch die Parthenonskulpturen der notwendigen äußeren Form angemessen die beiden Hauptrichtungen festhalten, so liegt in ihnen doch die Fähigkeit, den ganzen Raum mit ihrer Aktion zu durchdringen, sich frei lebendig zu bewegen. Und diese Eroberung des Raumes für das Leben ist auch zugleich ein Zeichen von geistiger Freiheit. Ein Mensch, der einen Körper in höchster organischer Klarheit und Lebendigkeit plastisch formen will, der hat auch den Willen zur geistigen Ordnung des gesamten Weltbildes.

Abb. 142 Kore vom Erechtheion, Brit. Mus.

Phot.

Die hohe Idealisierung der Frau in den Werken des 5. Jahrhunderts ist nicht denkbar ohne einen realen Gefühlsuntergrund, ohne die Erkenntnis vom Werte des Weibes als Mutter. Denn was idealisiert wird, das hat eben schon Wert an sich. Das Erotische als Selbstzweck ist in der repräsentativen Staatskunst nicht ausgebildet worden, das deutet sich nur an in den Hetärendarstellungen, in jener Sphäre des Weiblichen, die dem überindividuellen Staatsganzen fern blieb. Der Staat wertete nur die Mutter, die seinem Lebenszwecke diente; ihre Sphäre umschrieb er ebenso scharf wie die des Staatsbürgers, indem er die wesentlichste Naturanlage möglichst fruchtbar zu machen suchte durch strengste Konzentration auf die Grundkräfte. Ohne Sentimentalität steckte er die Grenzen ab zwischen männlichen und weiblichen Fähigkeiten, um geordnete Fundamente herzustellen. Hierin eine der griechischen Frau unwürdige Stellung zu sehen, geht nicht wohl an, denn sie erwuchs aus der allgemeinen Lage der Dinge. Welcher Wert, welche unantastbare Würde der Mutter zukam, das geht doch wohl aus der Gerichtsszene am Schluß der Eumeniden des Äschylos hervor. Orest rächte den Vatermord durch Muttermord und verfällt durch Blutsfrevel den Eumeniden. Die Bürger von Athen sitzen über

seine Tat zu Gericht, doch kommen sie zu keiner Entscheidung, die Stimmen stehen gleich. Erst Athenas Los erwirkt den Freispruch. Der Muttermord dünkt den rächenden Gottheiten verbrecherischer als der Gattenmord, und in den Eumeniden nimmt nur das menschliche Empfinden selbst Gestalt an. Allerdings wird diese altertümliche überstarke Wertung des Muttertums durch das Drama eingeschränkt im Sinne der gesunden Staatsraison. Immerhin erkennt man an dem Schwanken der Wage, welche Geltung das Muttertum im Gefühlsleben der Menschen hatte. Gewiß überlieferte der Mythos dem Dichter das Problem, aber die Art der Lösung ist sein eigenes Werk, und in ihr spiegelt sich die Anschauung seiner Zeit. Wirklich lebendig kann nur das bleiben, was in der Seele einen lebendigen Widerhall findet.

WAS in den Frauengestalten des Parthenon in der Weise des 5. Jahrhunderts gesagt wurde, das klingt uns in einer neuen Sprache im 4. Jahrhundert wieder entgegen. Die Demeter von Knidos (Abb. 143) steht in ihrem ganzen äußeren Wesen, in ihrer ruhigen Massigkeit und Schwere den sitzenden Frauengestalten der Parthenongiebel nahe. Aber was das 5. Jahrhundert in der allgemeinen Form des Körpers mehr gattungsmäßig ausdrückt, das gewinnt im 4. Jahrhundert einen individuelleren Ausdruck im Antlitz. Im 5. Jahrhundert ist der Körper, das allgemeinere Medium, Antlitz der Seele; gleichmäßig verteilt sich das Geistige über den ganzen Organismus. Dagegen schafft sich das 4. Jahrhundert noch einen besonderen Konzentrationspunkt für das Geistige, das ist das Antlitz. Auf diese Weise wird das Geistige verdichtet und kommt offensichtlicher zur Erscheinung. Es wäre aber falsch zu sagen, daß es im 5. Jahrhundert fehlte; es ist vorhanden, aber nur in einer allgemeineren Weise. Für diesen Unterschied ist eine Zusammenstellung der Demeter mit den Parthenonfrauen lehrreich. Bei den letzteren stört das Fehlen der Köpfe nicht wesentlich, denn sie hatten dem Körper gegenüber keinen gesteigerten Ausdruck, sondern bildeten nur eine neutrale Krönung des Ganzen. Die Wirkung der Demeter geht vorzüglich vom Kopfe aus, von dem Teile des Körpers, den wir uns als Spiegel des Geistigen vornehmlich anzusehen gewöhnt haben. In den ruhenden Figuren des Parthenon liegt eine reife Mütterlichkeit voll Kraft und Naivität. Sie haben etwas von der ungebrochenen Natur selber in sich, von ihrer Stärke und ihrer Gütigkeit. Spenderinnen eines gesunden Lebens sind sie, ohne Mangel kann es ihrem Schoße entblühen. Sie geben sich dem Leben hin als etwas selbstverständlich Glücklichem. In dieser Zwiespaltlosigkeit gleichen sie der unbekümmerten Natur, die nicht nach Lust und Qual des Lebens fragt, sondern es hervortreibt, weil sie fruchtbar sein muß. Der sinnliche Friede wird nicht gestört durch Beweglichkeit des Geistes. Diese körperliche Solidität besitzt die Demeter von Knidos wohl auch noch, aber die ungebrochene Heiterkeit ruht nicht auf ihrem Antlitz. Ihre mütterliche, unausschöpfliche Güte ist nicht mehr die naive sinnliche der nährenden Erde, sondern die Güte des alles durchdringenden, durch Leid erweiterten Gefühles. Sie empfindet sich nicht mehr als bloße beglückte Fortsetzerin des Naturwillens; ein tieferer Blick ins Leben hat ihr den Schmerz des Muttertums offenbart. In das Leben wirft der Tod seine dunklen Schatten; und diese Göttin, die Mutter des Lebens, fühlt zugleich das Schmerzliche des Vergehens. Eine wehmütige Resignation umspielt ihre Seele. Aber durch das eigene Leid ist sie gewachsen, über ihre engste Sphäre hinausgehoben und eine allgütige Mutter alles Menschlichen geworden. Nicht der zergliedernde Verstand, die Mühe des Denkens, verschafft ihr den tiefen Einblick ins Men-

Abb. 113
Demeter von Knidos, Brit. Mus.

Phot.

schenleben, sondern das intuitive Gefühl, die Sympathie, jenes rätselhafte Eindringen in Fremdes vor aller Erkenntnis schließt ihr alle Pforten auf. So ist sie ein Sinnbild der schönsten Seite des Weiblichen, der unendlichen, alles durchdringenden mütterlichen Güte. Der hohe Adel ihrer Seele kann sich nie verlieren, auch wenn sie zum Niedrigsten sich liebevoll hinabbeugt. Der eigene Schmerz hat diese Seele weit und reif gemacht zur Aufnahme und zum Mitfühlen allen Leides. Daß das Schmerzliche des Lebens intensiver empfunden wird als früher, leuchtet eindringlich aus dieser Schöpfung hervor. Der Mensch der vorhergehenden Periode empfand auch die Schwere des Menschenloses, aber er fand doch immer wieder einen Ausgleich durch die Tat; sein eigenes Tun wurde ihm zum Glück, in ihm bejahte er das Dasein. Diese naive Kraft und innere Elastizität ist im 4. Jahrhundert nicht mehr so selbstsicher vorhanden; auch ihr gegenüber wird man skeptisch, um so mehr als der allgemeine Zweck, die Größe des Staates, nicht mehr in jedem Tun unmittelbar wirkend war. Die Beherrschung des Lebens durch die Organisation einer überpersönlichen, alles bindenden und stützenden Einheit war verloren gegangen, und damit hatte das Handeln an Richtung und Zweck und restloser Befriedigung eingebüßt. Das läßt sich an einzelnen Darstellungen des Weibes, die aus dem tiefsten Gefühlsgrunde heraus geschaffen sind, wahrnehmen. Weib und Leben bilden eine unlösliche Einheit, dieses bringt jenes immer von neuem hervor. Die Zeit, welche diese Aufgabe im Weibe restlos anerkennt und es als Trägerin derselben verherrlicht, bejaht auch das Resultat, das Leben selbst. In den Parthenonskulpturen spricht sich diese ungebrochene Bejahung der Natur, der sinnlichen Welt aus. In der Demeter wird das Muttertum, dem doch eigentlich nichts näher liegt als das Leben zu bejahen, von leiser Wehmut durchtränkt. Demeter ist eine der großen Naturmütter, die die griechische Mythologie geschaffen hat. In Vasenbildern und dem schönen eleusinischen Relief wird sie im Verein mit ihrer Tochter Persephone dargestellt, wie sie dem Triptolemos die Ähren überreicht und ihn hinaussendet in die Welt, um die Erde zum Hervorbringen der Lebensfrucht aufzurufen. Dort ist sie ganz das bejahende Werdeprinzip. Die knidische Demeter ist getrennt von ihrer Tochter, die Hades geraubt; versunken trauert sie ihr nach, die Hälfte ihres Wesens weilt in der Unterwelt. In ihr wird der Schmerz des Vergehens als Wesentliches angeschaut, deshalb können wir uns dieses Werk so gut als Grabfigur denken. Ein anderes Lebensgefühl kehrt diese Seite hervor; das Glück der schaffenden Tat selbst wird verdunkelt von der unerbittlichen Macht des Todes. Wir hören plötzlich eine bisher verborgene Unterströmung des Lebens mächtiger hervorrauschen; es ist jene Lebensskepsis, der Plato zu entfliehen sucht, indem er die Herrlichkeit einer unwandelbar ewigen göttlichen Ideenwelt mit erotischer Glut als letzte Ruhe und höchste Seligkeit dem schwankenden Gefühle eröffnet. Die plastische Sicherheit des Menschen läßt nach, die festgegründete Form zerfließt, und über die Werke der Kunst legt sich jene vibrierende malerische Weichheit, die in manchen eine rätselvolle Verbindung mit dem Unendlichen einzugehen scheint. Die Seele tritt stärker hervor aus dem Verbande mit dem Körper; was an glücklicher Einheit dadurch verloren geht, wird durch eine neue wunderbar zarte Süße des Ausdrucks und der Sehnsucht ersetzt.

Gedanken, die die knidische Demeter anregte, erhalten neue Nahrung durch ein merkwürdiges Ledarelief (Abb. 144), das ich wegen der Größe und Tiefe der Empfindung dem 4. Jahrhundert zuschreiben möchte. Der mythologische Vorgang: Zeus vereinigt sich in Gestalt eines Schwanes mit Leda, ist aus seiner begrenzten Tatsächlichkeit ins Symbo-

lische erweitert worden. Die Gestalt des Schwanes, des aphrodisischen Vogels, ist hier zum allgemeinen erotischen Symbol erhoben. Eine Welt trennt diese Darstellung von den urwüchsigen lachenden Obszönitäten, den derbkräftigen Natürlichkeiten, wie sie uns auf Vasenbildern vergangener Zeit entgegentreten. Über das rein Geschlechtliche ist dieser Vorgang unendlich weit hinausgehoben. Der Schwan, die erotische Macht, ist das Schicksal des Weibes. Demütig beugt es seinen Nacken unter der Wucht der Notwendigkeit. Wohl fühlt man den Schauer der Wollust ihm über den Rücken rieseln, aber es ist keine freie, jubelnd bejahende Lust; unendlicher Schmerz durchdringt sich unmittelbar

Abb. 111
Leda, Brit. Mus.

Phot.

mit ihr. Zu einer süßen unentrinnbaren Qual wird das naturgewollte Schicksal. Der Liebe muß sich das Weib ergeben, aber es liegt eine Wehmut in dieser Ergebenheit, eine Trostlosigkeit ohne Grenzen. Unter dem sinnlichen Zwange bricht es förmlich zusammen; es wird Werkzeug einer unbarmherzigen Naturgewalt, die ein Martyrium von doch wieder unendlicher Süße über es verhängt. Dieser Zwiespalt des Leidens und der Wonne, des Verneinens und Bejahens ist ergreifend zum Ausdruck gebracht worden. Der Künstler umfaßte in seinem Gefühle den ewig sich wiederholenden Kreislauf des Werdens, dem das Weib unterworfen ist, von dem es kein Entrinnen gibt. Die einfache Bejahung der Natur ist nicht mehr vorhanden, sie wird Schicksal, unentrinnbares Verhängnis. Was in der Demeter nur angedeutet liegt, gleichsam im Unbewußten steckengeblieben ist, das tritt hier in schrankenloser, von aller Konvention befreiter Deutlichkeit für uns zutage. Schwer ruht die Hand des Lebens auf diesem Menschengeschlechte, selbst das Weib, dieses erdennahe, werdefrohe Geschöpf, geht nicht mehr restlos darin auf; oder wenigstens läßt es der Schöpfer des Werkes seinem Gefühl nach nicht mehr darin aufgehen und bekundet so durch das Bild, das er vom weiblichen Wesen in sich birgt, mittelbar sein eigenes Lebensgefühl, ohne es vielleicht zu wollen. Wir sind unvermerkt in eine Gefühlsströmung des 4. Jahrhunderts hineingetaucht und müssen wieder zurück zu unserem Ausgangspunkte, um noch andere Seiten der Kunst und des Lebens aufzufinden.

DER Zeit des Parthenonfrieses gehören einige der bekanntesten Reliefs an, in denen die vornehme Ruhe dieser Kunst sich in reinen Formen ausspricht. Das Grabmal der Hegeso (Abb. 145) trägt den abgeklärten Adel dieses Stiles. Nicht das Antlitz ist Träger des unmittelbar ergreifenden Lebens; die Köpfe für sich genommen zeigen keinen starken Ausdruck. Erst der Zusammenklang der Linien, das musikalische Ineinander, bringt diese tiefe Stimmung hervor. Ein einfacher alltäglicher Vorgang ruft dem Betrachter das stille Leben der Verstorbenen ins Gedächtnis zurück. Von dem Dasein des Toten ließ sich nichts aussagen, kein faßliches Bild gewinnen; wenn man ihn ehren wollte, mußte man ihn lebendig vorstellen. Es flieht der Geist vor dem unendlichen Dunkel des Todes zurück in die helle gegenwärtige Welt. Aber hinter dem Dasein liegt ahnungsschwer die unabwendbare Notwendigkeit, die dem Vorgang einen schmerzlichen, aber doch wieder gefaßten Charakter aufprägt. Gegen das Unerbittliche kämpft der Mensch nicht mit verzweifeltem Gefühle an, es ist unnütz und einer vornehmen Gesinnung unwürdig. Die Würde des Menschen erweist sich darin, wie er ein Unabwendbares trägt; gefaßt nimmt er die Bürde auf sich, sie beugt ihn, aber sie erdrückt ihn nicht. Aus der Hand der Dienerin empfängt die Frau ein Geschmeidekästchen, dem sie zum Betrachten ein

Abb. 145
Grabmal der Hegeso, Athen
Phot.

Abb. 146 Orpheus und Eurydike. Neapel, Nat. Mus.

Phot.

Kettchen entnimmt; das still bescheidene Leben im Frauengemach wird hier verklärt und von der Weihe des Todes überhaucht. Die Trauer ist auf diesem Werke des 5. Jahrhunderts nur ganz leise in der Haltung angedeutet; eine schamhafte Zurückhaltung des Gefühles ist noch allenthalben zu spüren. Schwermütiger und von tiefer Melancholie durchströmt sind dann Grabmäler des 4. Jahrhunderts, in dem der Tod dem Leben gegenüber an Macht gewinnt.

Abb. 147 Nereïden vom Monument zu Xanthos, Brit. Mus.

Phot.

Ein für das zurückhaltende 5. Jahrhundert merkwürdig intensiver Ausdruck von Gefühlsweichheit offenbart sich in dem Orpheusrelief (Abb. 146). Hier ist die reine Linienmelodie zur höchsten Steigerung des Gefühlsausdruckes gekommen. Orpheus hat durch die Macht seines Gesanges die Gattin aus der Unterwelt befreit; aber er darf sich nicht vorzeitig nach ihr umschauen. Der Künstler wählt den Moment, wo die Sehnsucht übermächtig über die Gatten hereinbricht, so daß kein Gebot, kein Gedanke an die Zukunft mehr für sie besteht. Der Augenblick wird ihnen Unendlichkeit. Jede Bewegung in diesem Moment ist mit Gefühl durchsättigt, aber es bricht sich nicht schrankenlos Bahn, sondern wird von zarter, heiliger Scheu gedämpft. Kaum wagen die Hände sich zu berühren, mit einem tiefen Blick suchen sich die Menschen auszutrinken. Hermes selbst empfindet schwer die Aufgabe, dem Gatten die Gattin nun wieder zu entreißen. Aber es muß sein; zart berührt er Eurydikes Hand, die Unerbittlichkeit der Bewegung scheint sich in dem geknickten Handgelenk zu stauen. Der ganze Körper ist in diesem Werke Antlitz; in seinem Linienspiel, das ganz auf den einen Ausdruck hinzielt, bricht das Seelische mit der Unmittelbarkeit musikalischer Rhythmen hervor. Das Innerlichste wird in die äußerste Grenze der Form gedrängt; rhythmische Bewegung auf einen Punkt und Zusammenklang aller Einzelstimmen offenbaren die weise organisierende künstlerische Gestaltungskraft. Die abstrakteste Form, die Linie, wird so zum Träger des tiefsten Lebens. Das Neue an diesem Relief ist die Gefühlsweichheit, die eigentlich schon über das 5. Jahrhundert hinausweist. In archaischer Zeit gab es schon einmal eine ähnliche Süße

Abb. 148
Nereïden vom Monument zu Xanthos. Brit. Mus.

Phot.

des Gefühles, sie wurde aber zurückgedrängt in der großen ernsten Periode, die für ein solches Aufgehen in Empfindung keinen Sinn hatte, weil sie sich nicht in weicher Träumerei verlieren wollte. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts treten die innigen Gefühlsmomente wieder hervor zu einer Zeit, da die strenge Organisation des griechischen Lebens sich lockert. Eine tiefinnere Liebesbeziehung zwischen zwei Gatten wird in dem Orpheusrelief lebendig, und darin zeigt sich wenigstens, daß man sich eine Wertung der Gattin denken konnte, die solche Innigkeit des gegenseitigen Verhältnisses möglich machte. Das erotische Gefühlsmoment bekommt allmählich einen Selbstwert.

An dieser Entwicklung ist ein neues Eindringen ionischer Kunst und Lebenselemente gegen die Neige des 5. Jahrhunderts stark beteiligt. Die Zwischenglieder zwischen den reizend sinnlichen Mädchengestalten der Akropolis, die ja dem ionischen Kunstkreise ihren Charakter verdanken, und den späteren Schöpfungen dieses Gebietes, vornehmlich den Nereiden vom Monument in Xanthos, fehlen uns. Aber der Geist, in dem diese Nereiden geschaffen sind, ist ganz ähnlich dem, der aus den Koren zu uns spricht. Diese Nereiden (Abb. 147 u. 48) sind aus einem stark erotischen Gefühle heraus geboren. Eine ebenso bewußte Sinnlichkeit lebt in ihnen wie in den zierlich koketten Akropolismädchen. Den Künstlern kommt es hauptsächlich auf das möglichst effektvolle Zurschaustellen des weiblichen Körpers an. Mit großem Raffinement wird der Leib wie nackt herausgehoben aus den Gewandmassen; der Stoff klebt sich eng an den Körper hin und löst sich nur mit Schwierigkeit wieder los. Ein Geist der Koketterie, des graziösen Spieles mit

sinnlichen Reizen wird in diesen Werken wieder lebendig. Von der ersten Nereide hat man vor allem das Gefühl, daß sie sich in der Kleidung entkleidet, und dieser Widerspruch wirkt als bewußte Absicht, so daß das Nackte eine Betonung erhält, die dem naiv Natürlichen nicht eigen ist. Der Körper bietet sich dar mit seinen Reizen. Die Spreizstellung der Beine fällt durch ein gewisses Ungelenk, das aber vorzüglich den durch das klebende Gewand verzögerten weiblichen Lauf charakterisiert, besonders auf, und der Blick gleitet ganz unwillkürlich hin zu dem Schoß, in dem die Schenkel des Winkels zusammenstoßen. Nimmt man das Herausdrängen des Gesäßes hinzu, das man von der Seite beobachten kann, so wird das Bild einer graziösen Koketten vollständig, die sich keine Nuance entgehen läßt, ihren reizvollen Körper effektvoll zu präsentieren. Das formale Ungeschick, das in diesen Werken nicht zu verkennen ist, erhält doch wieder den eigenartigen Reiz des Kapriziösen, denn es ist vortrefflich und nicht ohne Bewußtsein ausgenützt für die beabsichtigte Wirkung. Der Laufschritt der zweiten Nereide ist nicht nur steif durch das ins Profil gerückte linke Bein, sondern er ist auch zugleich zierlich, tänzelnd und raffiniert. Bloßes formales Ungeschick hätte eine solche Wirkung kaum hervorbringen können. Ruft man sich die Nike des Parthenongiebels ins Gedächtnis zurück, so hat man den vollen Gegensatz zwischen kraftvoll naiver Natur und absichtlicher Koketterie. Überfliegt man die Nereiden mit einem Blick, so geben sie einen Gesamteindruck von flatternder Unruhe, flüchtiger Leichtigkeit, heiterer, aller Schwere spottender Laune. Wie ein formgewordener Jauchzer schwebt die dritte Gestalt durch die Luft. Es ist schwer die genaue Entstehungszeit dieser Werke anzugeben, manche Altertümlichkeiten in der formalen Bewältigung des Körpers und des Gewandes lassen ungefähr auf die Mitte des 5. Jahrhunderts schließen.

Abb. 149 Nike des Paionios, Olympia

Phot.

Aus allem ergibt sich für die ionische Welt ein stärkeres und bewußteres Betonen des erotischen Momentes. Daß neben der ionischen Malerei auch die Marmorkunst im Fest-

lande Einfluß gewann, geht schon aus den Parthenonskulpturen hervor, die auch ganz offensichtlich das Bestreben verraten, den weiblichen Körper blühend und voll aus dem Gewande hervortreten zu lassen. Aber in der attischen Kunst kommt die große Fähigkeit des organischen Gestaltens, die Verehrung der Naturform als solcher hinzu, vor deren mächtiger Organisation und innerem Ordnungsgefüge alle die kleinen reizenden Geistreichigkeiten zurücktreten müssen. Am attischen Wesen klärt sich die ionische Subtilität.

Eine reifere Weiterbildung des ionischen Stiles läßt sich in der Nike des Paionios (Abb. 149) erkennen. Hier ist unter dem Einfluß der Festlandkunst eine Beruhigung der Form eingetreten; in der Gliederung des Gewandes zeigt sich eine Abstufung von wichtigen und unwichtigen Elementen. Aus dem Flugmotiv ergibt sich die natürliche Anordnung scheinbar von selbst; ein stetiger Wind treibt das Gewand glatt an den Leib, mächtig wallt es nach hinten hinaus und zieht den Stoff am Körper noch straffer an. Welch eine Entwicklung von jener archaischen Nike von Delos bis zu dieser Lösung! Hier haben wir ein wirkliches Schweben der Gestalt in majestätischem Gleitfluge. Die bewundernswerte Kunst offenbart sich darin, daß das Tektonische zugleich den lebendigen Zustand des Schwebens zum Ausdruck bringt. Ein blühender, voll gerundeter Körper drängt aus dem Gewande hervor, eine durchaus rundplastische Figur, die von jeder Seite einen neuen lebendigen Eindruck gewährt. Der Kühnheit der Erfindung entspricht die technische Bewältigung; tiefe Furchen höhlen das zurückflutende Gewand aus und lassen nur schmale Grate zwischen sich stehen. Durch solche Auflockerung der Masse wird aller Eindruck von Schwere überwunden. Aus dem Gewande tritt der Körper in seiner ganzen Blöße heraus; die öffentliche Kunst bemächtigt sich nun auch des weiblichen Körpers mit jenem Freisinn, den sie bei männlichen Figuren schon lange bewiesen hatte. Ein neues Interesse für die weibliche Natur ist erwacht; mit sinnlicher Freude wird der Körper aus dem Gewande, das ihn so lange streng einhüllte, hervorgeholt und im Triumph als eine köstliche Eroberung gezeigt. Der Stil der Nike von Olympia hat fortgewirkt, was aber an ihr noch störend wirkte, die Zerlegung in einzelne rhythmisch noch nicht ineinandergreifende Faltenpartien, das mußte in neuen Gebilden ausgeglichen werden. Als eine vollkommene Schöpfung in diesem Geiste steht der herrliche Mädchentorso des Thermenmuseums vor uns (Abb. 150). Die Körperteile setzen sich nicht mehr in einzelnen Faltensystemen gegeneinander ab; frei umfaßt das Gewand den Leib als eine große Einheit. In hemmungslosem Flusse gleiten lange, sanft geschwungene Faltenzüge darüber hin, das innere Leben des Organismus in der äußersten Hülle zu wundervoller Klarheit läuternd. Die kleinen eigenwilligen, hemmenden Querfalten sind verschwunden, aufgesogen von der alles beherrschenden Macht aufwärtsstrebender Bewegung. Die innersten Kräfte der organischen Form treten an die Oberfläche heraus und schwingen in dem

Abb. 150 Mädchentorso, Rom, Thermenmus. Phot.

nie ermüdenden Spiele ewig flutenden Lebens. Das zieht nach oben, gleichsam die Kräfte symbolisierend, die das Selbstlebendige gegen das Gesetz der Schwere behaupten, und neigt sich wieder hinab in sanftem Gleiten der tragenden Grundfläche zu. In diesem lebendigen Auf- und Niederschweben wiederholt sich der innere Kreislauf des Lebens. In schlankem Wachstum strebt diese wundervolle Bildung auf mit königlicher Gebärde und schließt sich beruhigt in sich selbst zusammen. Was uns in der Neigung des Hauptes an Beruhigung der Aufwärtsbewegung verloren gegangen ist, ersetzt uns in gewissem Maße der Saum des Gewandes, der in schöner Kurve von der hochgezogenen linken Schulter zum gesenkten rechten Arme hinunterfließt. Er gibt den auf der linken Körperseite emporgezogenen Falten den beruhigenden Schluß, wo sie harmonisch verschweben, um dann leise hinüberzugleiten zur rechten Körperhälfte, in der das Element der Schwere anschaulich wird. Wie das sich immer wiederholende Spiel einer Fontäne, in das sich die Anschauung zu eigener Beruhigung versenkt, erscheinen sie dem Auge; auf der einen Seite gehen die Strahlen stetig zur Höhe, bleiben dort einen Augenblick verweilend schweben im Gleichmaß entgegenwirkender Kräfte und kehren lässig, dem eigenen Gewichte sich überlassend, zum Ausgang nieder. So ist diese Statue eines jener Wunderwerke, in denen Idee und Wirklichkeit vollkommen ausgeglichen sind, aller Dualismus ist in gegenwärtiger Einheit versöhnt. Sie sind Bewegung und Ruhe zugleich, eine sich selbst genügende Welt, in der die Fülle des Lebens sich unablässig erneuert. Die Statue ist von so reiner Bildung, daß man sie für ein Original in Anspruch nehmen möchte. Was in polykletischen Werken noch leise als eigenwillige Absicht mitklingt, das ist hier freie Natur geworden, ungezwungenes Sein. Alles, was an Gerüst erinnern könnte, wird umkleidet von blühender Sinnlichkeit, vom atmenden Leben des Fleisches. Mit Zartheit, ja, man könnte sagen Andacht, ist die Schönheit des Weibes verklärt worden; keine Reminiszenzen an athletisch männliche Körper laufen mehr mit unter; die weibliche Natur hat ihren Eigenwert erlangt. Lieblich schaut die rechte Brust aus dem Rahmen hervor, wie ein Kleinod ist sie gefaßt und für das genießende Auge hervorgehoben. Mit aphrodisischer Freude hat der Künstler sein Werk gebildet; Eros ist in seiner Seele wirkend gewesen. Und doch gibt sich dieses erotische Gefühl zart und keusch, weil es unverdorben und unschuldig verherrlicht was ihm herrlich dünkt an der sündlosen Natur. Ein Zug menschlichen Freisinns offenbart sich in der Überwindung der konventionellen Scheu vor der weiblichen Nacktheit; das verehrende Gefühl dringt zur Naturform vor und erhebt sie über die Zufälligkeit der gesellschaftlichen Einschränkung. Das Gewand deckt nicht mehr zu, sondern es hebt nur den Reiz und das Leben des Nackten hervor. In der Bronzestatuette Abb. 151, die in der Haltung der größeren Figur ähnlich erscheint, ist es vollkommen fortgelassen, weil vielleicht eine Hetäre dargestellt ist. Die formale Bildung der Statuette trägt noch ältere Merkmale; die Hüfte ist weniger ausladend und der ganze Körper flächiger modelliert. Doch der Geist ist derselbe; die jugendliche Schöne trägt ihre Nacktheit als etwas Selbstverständliches zur Schau, sie ist ein höchstes Gut, das einzige vielleicht, das ihr Wert verleiht. Doch ist sie weit davon entfernt, mit diesem Werte zu prunken; er bedarf keiner Betonung, da er sich selbst am besten in Wirkung setzt. Die esquilinische Venus hatte noch etwas Fröstelndes, Ausgezogenes; eine leichte Beklemmung machte sich in dem Anpressen des Schenkels bemerkbar. Hier dagegen ist alles frei, als ob das Nacktsein der natürliche Zustand wäre. Die älteren Frauenstatuen standen männlich wuchtig da, ernst blickten sie geradeaus. Das polykletische Stand-

motiv, wie es auch diese Statuette verkörpert, gibt dem ganzen Wesen einen weicheren Fluß. Der grazile Körper biegt sich und strebt in schön geschwungener Kurve nach oben. Etwas Weiches, Träumerisches ist in dieser Haltung, die die Figur ganz auf das eigene Leben konzentriert. Eine leise Melancholie wird wach in dem gebeugten Haupte, so daß die ganze Gestalt als in einer individuellen Gemütsstimmung versunken und eingehüllt erscheint. Es wäre Vermessenheit, ein solches Wunderwerk mit Worten umschreiben zu wollen; hier ist nur stilles Versenken am Platze.

In dem Gesamtwerk des 5. Jahrhunderts sind die nackten Frauenfiguren nicht eben häufig; sie waren noch nicht allgemein in das Programm der Kunst aufgenommen. Das Interesse erwacht langsam, wird stärker gegen Ende des Jahrhunderts und tritt erst im vierten rückhaltlos hervor. Hand in Hand geht dieses Interesse oder wächst vielmehr hervor aus einer weicheren Gemütsstimmung, aus dem allmählichen Nachlassen der herben männlichen Lebenszucht und Kraft. Eines der vornehmsten Beispiele für die nackte Frauengestalt im 5. Jahrhundert ist die im Jahre 1905 zu Rom aufgefundene Niobide (Abb. 152). Trotz der

Abb. 151
Bronzestatuette, München, Antiquarium

Phot.

Herbheit des Stiles, wie sie im Antlitz und der Schroffwinkligkeit der Bewegung zum Ausdruck kommt, liegt in der ganzen Anordnung doch eine so bewußte, im besten Sinne raffinierte Berechnung der Wirkung, daß man an ionische Beeinflussung denken möchte, wie sie seit Polygnots Auftreten statt hatte. Der nackte Leib tritt in wundervoller sinnlicher Kraft aus dem Gewande heraus; stärker konnte der Kontrast zwischen dem nackten glatten Fleisch und dem reich gefältelten Stoff kaum hervorgehoben werden, als es durch die Draperie geschieht. Die ganze Anordnung zielt auf die eindrucksvollste Hervorhebung der nackten Körperschönheit hin. Im Moment des Todes noch enthüllt dieses Weib die ganze Pracht ihres blühenden Leibes, so daß von diesem Wunder des Lebens der Tod überstrahlt wird. Ein Pfeil hat die Niobide im Rücken getroffen, schmerzvoll bäumt sich der Oberkörper zurück, und die Arme greifen nach hinten. Durch diese Bewegung wölbt sich die Brust nach vorne hinaus, der Busen strafft sich und der Leib enthüllt sich frei. Es kommt in dieser Gestalt noch nicht das Streben nach vermittelnden Übergängen zum Ausdruck wie bei den Parthenonskulpturen; scharf wie Dissonanzen schneiden sich die verschiedenen Richtungslinien der bewegten Glieder und bewahren die ganze Wucht der Gegensätzlichkeit. Durch diese ausgreifende Bewegung der Extremitäten erhält der nackte Rumpf in seiner größeren Ruhe noch einmal eine kräftige Betonung. Vor einer solchen Gestalt wünscht man sich mehr Sinne, um sie noch umfassender genießen zu können. Das Auge allein kommt sich arm vor, kosend möchte die Hand über die blühenden Formen hingleiten, um sie sich ganz zu eigen zu machen. Und doch wird man nicht ohne Scheu die Distanz zum Kunstwerk überwinden; es ist etwas in ihm, das in Grenzen hält: die stille Weihe des Todesschmerzes, die aus dem Antlitz leuchtet. Über die sinnliche Pracht und Kraft der Glieder breitet sie eine herbe Verklärung.

Daß schon das 5. Jahrhundert Aphrodite frei von aller Konvention nackt zu bilden wagte, bekundet der Aphroditetorso in Neapel (Abb. 153). Die strenge bürgerliche Periode umhüllte ihren Leib mit dem wuchtigen Gewand und verlieh ihr schon dadurch etwas Ehrwürdiges und Repräsentatives. Die Nacktheit rückt sie irdisch näher, weil in ihr das Moment der Sinnlichkeit stärker mitspricht. Eine Aphrodite des Phidias können wir uns als Herrin im Reiche der Liebe vorstellen, die leitend über den Dingen steht. Allmählich nimmt das Erotische von ihr Besitz; sie ist stärker in den Dingen selbst, und die Idee wird Fleisch. So wird das Göttliche immer mehr in das Sinnliche hereingeholt; dem Herabsteigen auf der einen entspricht dann ein Emporsteigen auf der anderen Seite; das Sinnliche wird verklärt, es trägt göttliche Weihe. Zwischen der abstrakten Idee des Göttlichen und der ungeklärten Natur wird ein Zwischenreich aufgerichtet: die organische Klarheit und Schönheit, die Einheit von Idealem und Realem. Auch der Venustorso zeigt noch Merkmale älteren Stiles: breite Brust und flächige Modellierung. Aber das eigentümlich Weibliche ist doch stark betont durch die ausladende Hüfte und das weichere Ineinandergehen der Formen. Partien wie die lockeren Innenflächen der Oberschenkel verraten schon ein ausgeprägtes Gefühl für das sinnliche Leben weiblichen Fleisches, das einem Drucke willig nachgibt.

BEI der Götterversammlung im Parthenonfriese thront Aphrodite und zeigt dem vor ihr stehenden Eros den herannahenden Zug. Eine innige Beziehung wie zwischen Mutter und Sohn herrscht zwischen beiden, ein schönes, klares und beruhigtes Verhältnis. Aphrodite ist wohl ein reizendes Wesen, aber frei von aller Leidenschaftlichkeit des Gefühles.

Abb. 172
Niobide,
Madand

Phot.

Abb. 153
Aphrodite torso,
Neapel,
Nat. Mus.

Phot.

Der friedlichen Repräsentation bürgerlicher Ideale entsprach dieses beruhigte Bild. Aus der gleichen Zeit besitzen wir ein winziges Kunstwerk, welches dieses Verhältnis ganz anders widerspiegelt (Abb. 154). In dem intimen, mehr privaten Werkchen lebt ein ungebundener Geist. Aphrodite lehnt sich zurück an einen Pfeiler, Eros schmiegt sich eng zwischen ihre Knie und die Augen senken sich ineinander. Unauslöschliche Sehnsucht, heißes Liebesverlangen glühen aus diesem Werke; da ist nicht mehr die beruhigte Gefühlswelt, wie sie zwischen Mutter und Sohn herrscht. Eros ist der Spender aller weiblichen Glückseligkeit, mit Inbrunst zieht Aphrodite ihn zu sich heran und eine süße Wollust rinnt ihr durch den Körper; eine Wollust, in der ein schmerzliches Entzücken liegt, da sie nie zum Frieden kommt. Ewiges Wünschen verrät sich in dem unersättlichen Blick, und die starke Beugung des Nackens spricht von leidenschaftlicher Hingabe. Aphrodite, die Spenderin aller süßen Genüsse, unterliegt selbst der Liebesgewalt, sie wird Mensch und Weib in ihrem ganzen Fühlen. Auf mannigfachen Wegen bricht das erotische Element in die Kunst ein; wenn es auch die öffentlichen Denkmäler noch nicht ganz durchdringen kann, so doch die intimen Werke der Kleinkunst, die immer eine neue Entwicklung vorbereiten. Eine Trennung von öffentlich allgemeiner und individueller Wertung des Erotischen lag von Anfang an in der Scheidung zwischen staatsbürgerlicher Gattin und Hetäre. In Perikles, dem leitenden Staatsmanne, treten diese Gegensätze in ganzer Schärfe zutage. Als Vertreter der allgemeinen politischen Interessen spricht er in seiner Leichenrede bei Thukydides jene bekannten Worte: „Soll ich endlich auch noch auf unsere braven Frauen kommen, welche jetzt in den Witwenstand versetzt sind, so will ich alles, was ich diesen zu sagen habe, in wenig Worte zusammenfassen. Eure größte Ehre wird darin bestehen, daß ihr den Wohlstand eures Geschlechts nie außer acht lasset und so zu leben suchet, daß eurer in Gesellschaft von Männern weder im Guten noch im Bösen gar häufig gedacht wird." (Heilmann.)

Abb. 154 Aphrodite und Eros. Ausdruck einer Tonform, Bonn

Phot.

Der Staatsmann, der aus politischer Klugheit diese allgemeine Forderung ausspricht und die Frau in den Hintergrund drängt, lebt als Persönlichkeit in einem schönen Liebesbunde mit Aspasia, von dem die ganze Öffentlichkeit voll ist. Hier stehen zwei Tendenzen, die latent immer vorhanden waren, in scharfem Gegensatz: das allgemeine politische Ideal und das individuelle seelische Bedürfnis. Jenes wirkt noch als Tradition weiter, dieses erscheint in neuer Kraft. Das individuelle erotische Verlangen wächst mächtiger auf, und die staatliche Organisation büßt an Absolutheit ein.

In den Reliefs der Nikebalustrade bricht das neue Gefühl für die sinnliche Schönheit des Weibes auch in der staatlichen Repräsentationskunst rückhaltlos durch. Um Athena herum gruppieren sich die Verkünderinnen des kriegerischen Ruhmes, Siegesgöttinnen,

in denen früher ein herb jünglinghaftes, kriegstüchtiges Jungfrauenideal verkörpert war. Nichts Kriegerisches lebt mehr in den Nikegestalten der Balustrade, sie könnten so gut Dienerinnen Aphrodites wie Athenas sein. In sinnlicher Herrlichkeit erblühen die Körper; liebenswerte Gestalten schweben dahin im Genuß der eigenen Körperwonne. Wie ein Mädchenreigen in der Frühlingssüße eines lichten Maientages erfüllen sie das Gemüt mit heller Freude. Eros schwingt unsichtbar mit im Kreise und strömt ein erstes Entzücken in die zur Liebe erwachenden Mädchengestalten. Wie ein duftiger Hauch liegt aphrodisisches Glück über den blühenden jungen Gliedern. Allbekannt ist die sandalenbindende Nike; ganz ohne Schwere bewegt sich ihr Körper, mit anmutvoller Grazie beugt sie sich hinab. Federnd spielen die Gelenke; nichts läßt den Gedanken an Körperarbeit aufkommen, nur die Freude an der mühelosen Herrschaft über den Bewegungsapparat gibt sich kund. Die Falten des Gewandes drängen sich wie in jubelndem Tanze um den Leib und zart schimmern einzelne Partien durch. Nicht minder herrlich erscheint eine andere Nikegestalt (Abb. 155). Im Schreiten offenbart sich der lässige Rhythmus weiblicher Bewegung; ein leises Verzögern des Schrittes zaubert einen Moment des Schwebens hervor, wie er in der Musik den Hörer mit glücklicher Erwartung erfüllt. Es ist, als wollte der Körper durch das Zurückhalten, durch eine leichte Hemmung sich den Genuß der bewegenden Kraft erst ganz zu eigen machen. Vorwärtsstreben und leises Zurückhalten bestimmen das rhythmische Ganze dieser Gestalt; durch das Moment des Gegensatzes erst wird das Leben in seiner Fülle an die Oberfläche herausgeholt. Ein großes Schwingen der Kräfte geht durch den Körper; höchste Sinnlichkeit und Schönheit entblüht der Linie, die rhythmische Organisation fängt das ewig flutende Leben ein. Leben ist Rhythmus, aus selbsttätiger Kraft herausfließende, sich zum Ganzen ordnende kunstvolle Bewegung. Die kosmische Ordnung derselben im göttlichen Kunstwerk war den Alten Musik, und diese Musik tönt in gleicher Harmonie aus dem menschlichen Kunstwerk, dem Symbol jener Allordnung. In die sinnliche Gegenwart ist sie hier vollkommen verwoben; das Flüchtigste und Sublimste zwingt der griechische Künstler in die plastisch anschauliche Form, der Geist wird Sinnlichkeit, das Unendliche, Unfaßbare endlich und menschlich greifbar. In diese

Abb. 155 Nike von der Balustrade des Athena-Nike-Tempels, Athen, Akrop.

Phot.

Nikegestalt ist das vibrierende, über die körperliche Grenze in unfaßbaren Strahlungen hinauswirkende Leben so gebannt, daß ihr der zarte Duft eines reinen Mädchenleibes wie einer atmenden Wirklichkeit zu entströmen scheint.

DIE KUNST DES VIERTEN JAHRHUNDERTS UND DER HELLENISTISCHEN EPOCHE

Die Frauengestalten gegen Ende des 5. Jahrhunderts sind eingehüllt in eine erotische Atmosphäre; sie werden nicht mehr nach dem männlich athletischen Ideale geformt. Die Trennung der Geschlechter hat sich in der bewußten Anschauung vollzogen, sie wird gewollt, und durch diese Trennung erhöht sich die Spannung jener Kräfte, die auf eine Wiedervereinigung hinzielen. Früher suchte man den Gegensatz zu überbrücken, indem man die Frau einfach der männlichen Erscheinungsform annäherte; sie sollte keine Sonderberechtigung haben, sondern in den allgemeinen Willen untertauchen. So wollte es die große politische Organisation, die das Individuelle überging. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts treten die individuellen Kräfte stärker hervor; die Gesamtorganisation gliedert sich in eine Mannigfaltigkeit unterschiedlicher Elemente. Seit dem Peloponnesischen Kriege schafft sich das persönliche Wollen mit einer Gewalt Bahn, die nur aus der langen Zurückdrängung erklärlich wird. Alkibiades ist der glänzendste Vertreter dieses neuen Menschen, der sich nicht mehr dem allgemeinen Wohl unterwirft. Er benutzt den Staat nur als Mittel, um seine eigene Persönlichkeit in den hellsten Glanz zu setzen. Daß eine Erscheinung wie Alkibiades keine zufällige war, beweist das Verhältnis des athenischen Volkes zu ihm. Es sieht in ihm seinen eigenen Charakter symbolisiert, jubelt ihm zu, berauscht sich an der blendenden Erscheinung seiner Persönlichkeit und ruft ihn aus der Verbannung zurück. Es gelingt ihm nicht, dieses Glied endgültig abzustoßen von seinem Körper, weil es untrennbar innerlich mit ihm verwachsen und verwandt ist. Auch das große Gefühl der Zusammengehörigkeit aller Griechen hat seine Lebendigkeit verloren; die einzelnen Staaten stehen in ihrem besonderen Charakter gegeneinander auf und suchen sich zu vernichten. Dieser wahnsinnige Mord innerhalb der Völkerfamilie hat sein Gegenstück in dem euripideischen Herakles. In dieser mythischen Figur waren schon die Grundlinien des griechischen Charakters gezogen. Aus eigener Menschenkraft vollbringt der Held die größten Taten und befriedet die Welt. Nachdem er alle diese äußeren Feinde vernichtet hat und den ruhigen Zustand genießen könnte, wendet sich diese Kraft zerstörend gegen ihren Träger. Im Wahnsinn mordet Herakles sein eigenes Geschlecht; das Übermaß von Kraft kann nicht zur Ruhe kommen, es bedarf des Objektes, gegen das es sich richtet, und rast gegen sich selbst. Eine solche pathologische Selbstzerfleischungswut scheint die ganze griechische Welt ergriffen und alles klare Urteil getrübt zu haben. Die allgemeinen Ideale besitzen nicht mehr die Kraft, die individuellen Leidenschaften zu zügeln. Für das politische Leben war diese Entwicklung ein Jammer; in geistiger Beziehung bedeutet sie eine Bereicherung. Wie eine von mächtigen Mauern umschlossene Stadt steht das 5. Jahrhundert vor uns; monumental und einheitlich wächst sie, durch dieses Band gehalten, aus dem Boden heraus, nach allen Seiten hin streng geschlossen, groß und kraftvoll wirkend. Das Leben in der Stadt wächst, es sprengt den Festungsgürtel und verliert die einheitliche Silhouette; dafür öffnen sich die mannigfachen Straßen dem Ankommenden

entgegen und erfreuen ihn durch Vielheit der Erscheinungen und interessanten Wechsel. Die Einheit der Gesamtansicht war nur möglich, solange jeder den begrenzenden Gürtel willig ertrug und sich auf einen Mindestraum beschränkte. Wo der Einzelne sich frei entfalten will, hört die Einheitlichkeit der Gesamterscheinung von selbst auf. Das konstruktive Element, das Streben nach einer alles umfassenden Gesamtform, hatte bisher das geistige Leben am stärksten bestimmt; jetzt tritt das analytisch-psychologische Interesse mehr in den Vordergrund. Der Einzelmensch wird Gegenstand eingehender Betrachtung. Die Sophisten und Sokrates wenden sich von der kosmologischen Spekulation, die auch auf das große Ganze gerichtet war, ab und beschränken sich auf das individuell Geistige und rein menschliche praktische Verhältnisse. Die Synthese mußte über interessante individuelle Seelenprobleme hinweggehen; die einsetzende Analyse nimmt sich ihrer an. Das Leben differenziert sich, es faltet sich auseinander, und die Gegensätze treten schärfer zutage, da sie sich nicht mehr in einem gleichgerichteten Streben ausgleichen. So wird in dieser Zeit auch dem Gegensatz der Geschlechter größeres Interesse zugewandt, und damit erhält von selbst das Erotische eine stärkere Betonung. Die Frau, die bisher im Hintergrunde ein ruhiges Dasein lebte, wird von der öffentlichen Diskussion hervorgeholt. Es gibt eine Art Frauenfrage in Athen, und selbst eine altväterische Natur wie Xenophon kann sich der Erörterung des Frauenproblems nicht verschließen. In seinem Ökonomikos gibt er eine Anleitung zum Unterrichte und zur vernünftigen Erziehung der Hausfrau, der sich der Mann mehr widmen soll. Daß man sich theoretisch auf einmal interessiert für solche Fragen, zeigt schon an, daß die Frau im Leben des Mannes größere Bedeutung gewinnt. Dies geht auch aus Komödien des Aristophanes hervor; er greift das Frauenproblem auf und gibt ihm in der Lysistrate und der Weibervolksversammlung eine grotesk übertriebene Zuspitzung. All diesen Komödien liegt etwas Wirkliches und Allgemeines zugrunde, denn Aristophanes treibt kein absolut phantastisches Spiel, das hätte nicht den Grad der Lächerlichkeit erreicht, den die Verspottung einer in ihren Grundelementen wahren Erscheinung hervorrufen kann. Wie natürlich ist die Idee der Frauen in der Lysistrate, die Leitung des Staates in ihre Hände zu nehmen, da die Männer sich nicht mehr dazu fähig erweisen. Es liegt ihr das Wahre zugrunde, daß dort, wo die männliche Kraft und Leitung schwächer wird, die Frau entschiedener ihren Willen kund gibt und aus der Beschränkung heraustritt. Das Interesse für die psychische Eigenart des Weibes tönt am mächtigsten aus den Tragödien des Euripides. Er ist der erste, der sich ganz in die Seele des Weibes versenkt und alle die reichen Nuancen, die in ihr schlummern, ans Licht bringt. Für ihn gewinnt das Individuum als solches einen überragenden Wert; die Bewegungen der Seele, die alles durchbrechende Leidenschaft des individuellen Gefühls und Begehrens legt er ohne Scheu bloß. Ein neuer Mensch offenbart ein Innenleben, das die Schranken maßvoller, gesetzter Würde, das Ideal des klassischen Menschen, durchbricht. Das seelische Gleichgewicht, welches die Kunst bisher in ihren Geschöpfen zu geben liebte, war der Ausdruck eines allgemeinen ethischen Ideals. Ruhe und Bestimmtheit der seelischen Gesamthaltung empfing der Mensch durch die klare Abgrenzung seines Wesens innerhalb eines größeren Ganzen, das ziemlich gleich entwickelte Individuen einschloß. Stärkere Anlagen mußten allmählich aus dieser Gleichgewichtslage herausdrängen und sich als allein maßgebende Werte fühlen. Die egozentrischen Naturen rissen die Schranken ein, die für sie zu eng geworden waren, und lösten die Gesamtorganisation des weltlichen und gött-

lichen Staates auf. Eine allgemeine Eruption erschüttert die Grundlagen, auf denen der Mensch bisher in sicherer Ruhe gestanden hatte. Das seelische Gleichgewicht gerät in ein unruhiges Schwanken, und an die Stelle des Ethos tritt das Pathos, die leidenschaftliche Seelenbewegung. An dieser Stelle setzt die Kunst des Euripides ein. Mit dem Hervorbrechen eines stärkeren Gefühlslebens mußte auch das individuell Erotische mächtiger in Wirkung treten, und es beherrschte um so ausschließlicher die Gemüter, je mehr die Interessen vom Allgemeinen sich abwandten. Für das Liebes- und Genußleben werden Kräfte frei, die früher der Staat unerbittlich an sich zog und verbrauchte. Euripides legt die alles durchbrechende Leidenschaft des Gefühles vornehmlich in die Seele des Weibes, als ob er noch davor zurückscheute, im Manne die Klarheit der leitenden Vernunft durch das Pathos zu verdunkeln. Darum wirken seine männlichen Charaktere oft so viel weniger lebendig als seine Frauengestalten, deren seelische Untergründe er ohne Scheu aufdeckt. Äschylos und Sophokles hatten dem Erotischen kein selbständiges Recht zuerkannt; es trat vor den allgemeinen Weltanschauungsproblemen in den Hintergrund. Die euripideische Generation verhält sich dem Mythos gegenüber skeptischer und drängt ihn vor dem real Psychologischen zurück. Euripides erschließt den erotischen Sagenstoffen die Bühne und zieht sie herein in die Welt des realen Geschehens. In die Chorlieder seiner Tragödien hallen oft die leidenschaftlichen öffentlichen Diskussionen hinein; die Frauen verfechten ihr Wesen gegen die Anmaßungen der Männerwelt. Charakteristisch dafür ist eine Stelle aus der Medea, wo der Frauenchor singt:

Die Quellen der heiligen Ströme fließen rückwärts,
Recht und alles hat sich auf Erden verkehrt:
Männer verüben Betrug, nicht mehr besteht
Unter den Göttern die Treue.
Umgewandelt hat sich der Ruf, und die Ehre kränzt mein Leben;
Hoher Ruhm verherrlicht auch der Frau'n Geschlecht;
Schmähend belastet der Ruf nicht mehr des Weibes Namen.
Nun werden die Musen mit ihren alten Liedern
Stille sein von unserem treulosen Sinn.
Phöbos, der König der Lieder, hauchte nicht
Göttliche Lyragesänge
Unserm Geist ein: anders erschölle mein Lied, ihr Männer, schmachvoll
Euch entgegen; wohl vermag die lange Zeit
Vieles von unserem und der Männer Los zu sagen.

Und eine andere Chorstelle legt die Vermutung nahe, daß eine Anzahl vorkämpfender Frauen sich der geistigen Kultur zu bemächtigen und an den Spekulationen teilzunehmen suchte:

In die Tiefen der Weisheit hab' ich mich oft
Schon sinnend vertieft, und kühner gekämpft,
Zu durchforschen die Wahrheit, als es geziemt
Dem Geschlechte der Frau'n: doch Sinn und Geist
Ward uns auch verlieh'n, und die Muse besucht,
Lehrt Weisheit uns, — nicht jegliche zwar;
Denn wenige der Art findest du wohl
In der Menge heraus: —
Wir lieben die Künste der Musen. (Donner)

Ohne eine aktivere Regsamkeit der Frauen wäre wohl das Interesse, das Geister wie Euripides ihnen entgegenbringen, kaum verständlich; erst durch das Herausstreben aus

der Eingrenzung lenkten sie die Aufmerksamkeit auf sich. Warum wir uns so eingehend mit dem Werk des Euripides beschäftigen, hat seinen Grund darin, daß die spätere Kunst von ihm mächtige Anregungen empfing. Die ganze Bedeutung dieser Befruchtung können wir leider nicht ermessen, da die verloren gegangene Malerei, ein echtes Kind dieser modernen Zeit, die neuen Ideen intensiver ergriff als es die durch stärkere Tradition gebundene Plastik vermochte. Euripideische Gestalten mit ihrem bewegten Innenleben bilden durch alle folgenden Jahrhunderte einen beliebten Vorwurf der Malerei, deren Mittel für die Offenbarung seelischer Regungen und Leidenschaften so viel flüssiger und reicher waren. Die Medea aus Pompei (Abb. 156), eine treffliche Kopie nach einem Gemälde des hellenistischen oder vielleicht noch vorhellenistischen Malers Timomachos, zeigt unverkennbar die Züge der euripideischen Gestalt. Sie wirkt wie eine Versinnlichung jenes großen Monologes, in dem Medea hin und her geworfen wird zwischen mütterlicher Liebe zu den Kindern und wildem Rachegefühl gegen den Gatten. Der glühende Haß triumphiert, und sie entschließt sich zum Mord ihrer Kinder und damit zu ihrer eigenen Vernichtung. Mit großartiger Eindringlichkeit ist die innere Dialektik von dem Maler zur Wirkung gebracht worden. Das Hin und Her der Entschließung, die seelischen Qualen des mit sich und aller Welt entzweiten Gemütes tragen den Stempel euripideischen Geistes. Eine dämonische Gewalt der Leidenschaft hat der Dichter dieser Frau in die Seele gelegt; vor solcher Wildheit hält nichts mehr stand. Nur das Weib kann in diesen Zustand des absoluten Außersichseins geraten; mit der Liebe, für die es alles hingegeben, alle Bande zerschnitten hat, ist ihm auch alles geraubt worden; nichts Positives ruht mehr in seiner Seele, das ihm Halt zu geben vermöchte. Das Leben wird für nichts geachtet in diesem Zustand absoluter Negativität, und die Aufgabe, Leben zu gebären, verwandelt sich ins Gegenteil. Die Schrankenlosigkeit des individuellen Gefühles ist in dieser Frauengestalt in einer Weise betont, wie es für die klassische Epoche undenkbar wäre. Die entgegenwirkenden Kräfte sind im Individuum selbst verankert und treiben es hin und her.

Abb. 156 Medea. Wandgemälde, Neapel, Nat. Mus. Phot.

Leidenschaftlicher Haß gegen das Weib und höchste Verehrung desselben tönen gleich stark aus den Tragödien des Euripides hervor und spiegeln das Hin und Her der Meinungen lebendig wider. In Hippolytos tritt uns der absolute Verächter des Weibes und aller erotischen Beziehungen entgegen; sein Monolog ist eine giftige Schmähredе gegen die bewegende Ursache aller Weltübel. In männlicher Selbstherrlichkeit verachtet der Anbeter der keuschen Artemis Aphrodites Gewalt. Aber die Göttin rächt sich an dem, der sich dem Liebesgebote, das notwendig die Welt beherrscht, zu entziehen strebt, um sich in seine eigene Welt zu verschließen. Mit dem Tode büßt er den Frevel gegen die

Natur. Das einseitige Extrem ist verderblich und muß korrigiert werden. Aphrodite opfert sogar Phädra, ihr eigenes Geschöpf, um sich am Verächter ihrer Herrschaft zu rächen. Sie wird in der Verfolgung dieses Zieles so sehr böses, durchtriebenes, schlangenhaftes Erdenweib, daß ihr das mythologisch Allgemeine und Naturgewaltige fast verloren geht. Neben den heftig maßlosen Frauen, die durch verachtete Liebe zu zerstörenden Gewalten werden, stehen wundervolle Gestalten von unendlicher Güte, Opferfreudigkeit und Gefühlszartheit. Das rührendste Bild der Gattin zeichnet der Dichter in seiner Alkestis. Willig opfert sie sich dem Tode an Stelle ihres Gemahls, der ihn nicht zu ertragen vermag. Hier steht das Weib unendlich hoch über dem Manne, welcher ihr Opfer annimmt. So wird Euripides nicht müde zu zeigen, was alles Liebe in der Frau vermag; sie wird zu vernichtendem Haß oder zur reinsten Güte, je nachdem der Mann ihr begegnet. Ein wundervolles Beispiel kindlichen Vertrauens und Gehorsams ist die aulische Iphigenie. Vor dem Tode scheuen alle diese Frauen nicht zurück, wenn es gilt aus Liebe ein Opfer zu bringen oder quälenden Rachedurst zu stillen. In den Herakliden weiht sich Makaria dem Tode, um ihr ganzes Geschlecht zu retten. Evadne in den Schutzflehenden folgt dem geliebten Gemahl Kapaneus in den Tod und stürzt sich in die Flamme, die seinen Leib verzehrt:

Ich seh' es, das Ziel hier,
Das ich erreicht nun! Ja, das Glück
Leitete hierher meinen Schritt.
Mir zum Ruhme will ich von hier,
Will von dem Felsen herab mich
Stürzen, spring' in die Flamme hinein,
Und in lodernden Gluten
Meinem geliebten Gatten vereint,
Brust an Brust, umarmend, umarmt,
Wall' ich hinab in Persephones Haus,
Durch mein Weilen im Lichte nicht
Von dir lassend im Erdenschoß.
Lebe wohl, Licht und Liebe! (Donner)

Die Innigkeit der Beziehungen zwischen Mann und Weib ist selten so zart und mächtig zugleich geschildert worden wie in den Werken des Euripides. Einen ähnlichen Gefühlszustand erschließen die Grabreliefs des 4. Jahrhunderts. Mag auch der Tod der liebevollen Zuneigung zwischen Mann und Weib eine Steigerung gegeben haben, wie jeder Verlust es mit sich bringt, so sind doch Darstellungen von solch überzeugender Echtheit der Empfindung kaum möglich ohne einen lebendigen Gefühlsuntergrund. Auch der Verlust kann nur das stärker hervorkehren, was wirklich vorhanden ist. Infolge des staatlichen Ruins zog sich der Mensch mehr ins Privatleben zurück und baute sein individuelles Leben aus. Die Hingabe an etwas Allgemeines, Überindividuelles mußte sich mehr beschränken auf die Familie, den kleinen Staat, das Surrogat für die verloren gegangene größere Organisation. Aus dem Verborgenen fördert die Differenzierung neue Werte zutage; sie werden intimer und treten uns menschlich so viel näher in ihrer Innigkeit. Der Mensch tritt aus seiner vornehmen Reserve heraus, erschließt uns seine persönliche Seele, läßt uns mitfühlen und mitleiden und bindet uns mit einem sympathetischen Bande. An imponierender Größe verliert er durch dieses Näherrücken, aber er gewinnt dafür unsere Zuneigung. Etwas Heroisches, Achtunggebietendes liegt fast in allen

Figuren des 5. Jahrhunderts, und ein Gefühl kraftvollen Stolzes durchdringt uns selbst im Anschauen ihrer ernsten Würde und Selbstbeherrschung. In den Gestalten des 4. Jahrhunderts macht sich eine Lockerung des strengen Maßes und der klaren Vernunft-

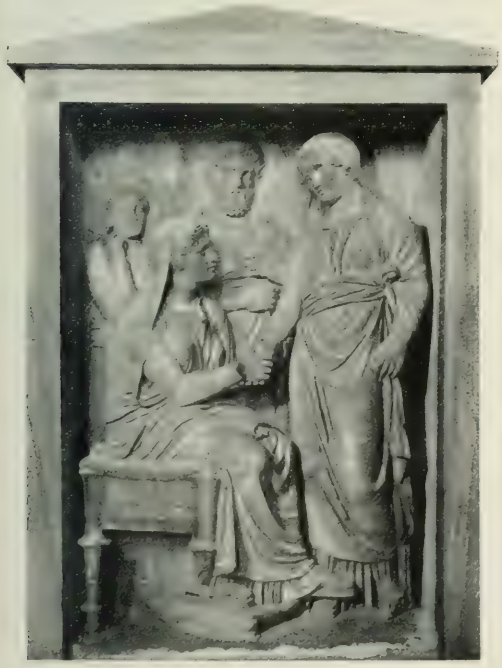
Abb. 157 u. 158 Grabreliefs, Athen, Nat. Mus.

Phot.

herrschaft geltend; die Scheu vor der Offenbarung des eigenen Inneren ist gewichen mit der selbstbewußten Sicherheit, die keiner Anlehnung bedarf. Der Mensch sucht nach gleichgestimmten Seelen; er will Liebe und nicht Verehrung, die einsam macht. Der große Halt fehlt ihm, den das 5. Jahrhundert an dem gefestigten, alles in sich aufnehmenden Staatswesen hatte. Im Antlitz des klassischen Menschen prägen sich die allgemeinen anti-individuellen Ideale aus und geben ihm eine Erweiterung ins Typische. Jetzt treten die persönlichen Züge wieder stärker hervor sowohl nach der Seite des Gefühlslebens als des Physiognomischen. Das Charakterporträt wird aufgenommen in die Kunst. Demetrios von Alopeke scheint der erste Wirklichkeitsbildner gewesen zu sein, dem das reale Leben interessanter war als die Phantasiewelt des Mythus und die Menschheitsideale, die Wunschgestalten vom eigenen Sein. Von der Greisin Lysimache, die zwei Menschenalter lang Priesterin der Athena war, soll er ein Bildnis gemacht haben, in dem wohl mehr das Charakteristische als die Ideenverbindung von Weiblichkeit und anmutiger Schönheit zur Geltung gekommen ist. Doch müssen wir uns hüten, hier gleich an naturalistische Nachahmung des Objektes zu denken. Auf den attischen Grabreliefs treffen wir viele Köpfe, die wie Porträts wirken; aber immer ist das Charakteristische gedämpft zugunsten eines seelischen Hauptausdrucks. Mit zarter Innigkeit ist das Fa-

milienleben geschildert in den Reliefs (Abb. 157—161). Jedes spricht eine echte, stille und doch eindringliche Sprache und offenbart Gefühle der Achtung und Zuneigung zwischen den Gatten und Familiengliedern. Die Menschen versinken in sich selbst und geben sich ganz den Gefühlen hin, die auf dem Grunde ihrer Seele füreinander sprechen. Ein stiller Händedruck verkündet stärker als Worte es vermögen die gegenseitige Liebe und Wertschätzung. Eine Erinnerung an das Leben, das man gemeinsam getragen, sind diese Denkmale; vor solcher Erinnerung müssen die Schatten des Todes verblassen. Dankbares Gedenken mildert den Schmerz zu stiller Wehmut. Wie zwei vertraute Kameraden stehen Mann und Frau auf dem Relief Abb. 161 sich gegenüber. Vornehme Herzensgüte bahnt den Weg zu einem gegenseitigen Verständnis. Im Antlitz des Mannes drückt sich das Bewußtsein des Wertes aus, den er an diesem zarten, feinsinnigen und geistig empfänglichen Weibe besitzt. Von sanftem Liebreiz ist ihre Gestalt umflossen, in ihrem Wesen liegt ein Zauber, der achtungsvolle Liebe erweckt. Mit der Verstärkung aller Gefühlsbeziehungen tritt auch die Mutterliebe mehr hervor. Sie war bisher nur selten direkt Gegenstand künstlerischer Darstellung geworden; mit dem erwachenden Interesse für die weibliche Psyche gewinnt auch dieser innigste Zug an Bedeutung. Rückhaltloser gibt sich der Mensch auf den Grabmonumenten seinen verborgensten Gefühlen hin und so tritt uns auch hier die schönste Verklärung des Muttertums vor Augen. Der Wende des 5. Jahrhunderts gehört das Relief Abb. 162 an; eine Mutter beugt sich in wehmütiger Haltung über ihren Knaben, der innig zu ihr emporstrebt. Tröstend hebt er das Händchen,

Abb. 159 u. 160 Grabreliefs, Athen



Phot.

als könne er den Kummer von ihrem Antlitz streicheln. Jene unmittelbare sympathetische Gefühlsbeziehung zwischen Mutter und Kind kommt hier zum Ausdruck, wie sie inniger auch keine Darstellung der christlichen Madonna geben kann, denn die

ganze Einheit von Mutter und Kind ist umfaßt. Mit vornehmer Zurückhaltung deutet der Künstler an was nie ganz auszudeuten ist und führt durch die Linien zwei Menschen bis zu der Nähe aneinander, wo der Funke von selbst aus einer Seele in die andere überspringt und den strömenden Kreislauf schließt.

Das 5. Jahrhundert hatte in dieser rein linearen Rhythmik eine Ausdruckskraft erreicht, die mit gleichen Mitteln nicht mehr zu steigern war. Aber das Bedürfnis des 4. Jahrhunderts verlangte noch gesteigerteren individuelleren Ausdruck des Gefühles, der durch diese all-

Abb. 161 u. 162
Grabreliefs, Athen

Phot.

gemeinste Form nicht erreicht werden konnte. Es nimmt die Mimik des Antlitzes zu Hilfe und macht es stärker zum Spiegel des Innenlebens. Die Köpfe auf den Reliefs des 5. Jahrhunderts wirken erst in der Gesamtdisposition; sie sind die letzte an sich neutrale Krönung einer rhythmischen Gliederung. Köpfe des 4. Jahrhunderts besitzen dagegen ein ausgeprägtes Eigenleben; auch hierin spricht sich wieder ein Vordringen individueller Tendenzen aus. Ein Glied verselbständigt sich mehr dem allgemeinen Ganzen gegenüber. Der Kopf der trauernden Frau Abb. 163 drückt ganz für sich genommen schon die seelische Stimmung aus. Auch die gefühlsstärksten Werke des 5. Jahrhunderts bewahren immer eine vornehme Ruhe, etwas Objektives, von dem eine wohltuende Kühle ausgeht. Die seelische Temperatur in den Werken des 4. Jahrhunderts steigt, und ein Grabrelief wie dieses scheint nach uns zu greifen. Es spiegelt sich eine Verzweiflung in dem Antlitz der Frau, daß man gemeint ist, ihr tröstend beistehen zu müssen. Durch die Folie, die der Künstler diesem Seelenzustand gibt, steigert er noch seine Intensität. Die Dienerin zeigt nur leise angedeutet

einen Zug von Mitleid, und der Knabe schaut etwas verloren ins Weite. Er ist dem Alter entwachsen, in dem eine unmittelbare Gefühlsbeziehung zur Mutter herrscht, und empfindet schon die Scheu vor allem, was in der Seele der Eltern vorgeht. Ratlos schaut er vorbei. So sind die seelischen Werte in feinen Kontrasten gegeneinander abgewogen und verstärkt. Diese Differenzierung ist aber nur durch eine räumliche Erweiterung des alten Reliefschemas möglich geworden. Die Darstellung wird in mehrere Gründe zerlegt und stuft sich bedeutungsvoll ab. Bei den reinen Vordergrundreliefs mußte eine Gestalt der anderen gleichwertiger erscheinen. In dieser räumlichen Bereicherung des Reliefbildes können wir wohl einen Einfluß der gleichzeitigen Malerei sehen, die in dieser Zeit der Plastik an Bedeutung gleichkam, wenn nicht überlegen war. Eine Weichheit der Formgebung, eine Hereinziehung malerischer Werte durch vermittelnde Schatten und allmähliche Über-

Abb. 163
Grabrelief, Athen

Abb. 164
Grabrelief, Ausgang der Ameinokleia, Athen

Phot.

gänge sprechen für eine solche Beeinflussung. In dem Relief Abb. 164 tritt die Auflockerung der endgültigen plastischen Begrenzung deutlich zutage. Die Formen sind duftiger, zitternder und haben ihre energische Bestimmtheit eingebüßt. In solchen formalen Wand-

lungen spricht sich immer ein psychisches Moment aus. Der Mensch selbst hat an klarer Bestimmtheit, an plastischer Selbstsicherheit, aber auch an Einseitigkeit verloren; er besitzt nicht mehr den naiven Mut das Leben zu bezwingen mit einem kategorischen: So ist es und so soll es sein; sein Urteil ist unsicherer, schwankender geworden. Er sieht mehr Seiten am Leben und wagt nicht mit absoluter Schärfe zu formulieren, sondern läßt mehr Möglichkeiten zu und rückt die Grenzen weiter hinaus; alles erscheint ihm rätselhafter und zerfließender. Dem Aufkommen des malerischen Sehens liegt eine erste Skepsis an der unumstößlichen Klarheit des Weltbildes zugrunde. Es ist kein Zufall, daß die Malerei in der Zeit des Verfalls der plastischen Organisation des Menschen-

Abb. 165 Grabfigur, Brit. Mus.

Phot.

lebens, in der Zeit der politischen, religiösen und wissenschaftlichen Skepsis, über die kolorierte Zeichnung, die auch den klar begrenzenden Kontur festhielt, hinausstrebte zu einer künstlerischen Welt der relativen Werte und der Übergänge. Von der plastischen Form ist die Seele ganz eingeschlossen und zur Einheit mit der Materie gebunden, in der malerischen scheint sie über die materielle Begrenzung hinauszuwachsen; ein Zug ins Unendliche wohnt ihr ein, der über das Fassungsvermögen stofflicher Schranken hinausgeht. Die Poren des Leibes öffnen sich und lassen die Ströme des Lebens durch, die eine geheimnisvoll flutende Atmosphäre um die Körper weben. So kommen wir wieder auf den Gegensatz von Seelenruhe und Seelenbewegung, wie er für das 5. und 4. Jahrhundert charakteristisch ist. Gegen den energischen Rationalismus, der alle Erscheinung in klare bestimmte Grenzen faßt, tritt eine Ausweitung der Seele auf, die der Eingrenzung entgegenwirkt. Hierin liegen die ersten Keime einer mystischen Weltbetrachtung; auf der künstlerischen Stufe bleibt sie mit der Sinn-

lichkeit vermählt, taucht aber das Endliche ein in das Rätsel der Unendlichkeit und nimmt der Erscheinung das Endgültige und Absolute.

Das oben erwähnte Relief ist eines der lieblichsten Werke antiker Grabmalkunst. Ameinokleia bereitet sich zum Ausgehen; die eine Dienerin rückt ihr die Sandale zurecht, während die andere das Schmuckkästchen bereit hält. Voll Anmut stützt die Herrin ihre Hand auf den Kopf der Knienden; ein Bild von vollendetem Liebreiz und inniger Seelenzartheit enthüllt sich vor unserem Auge. Weiche Lebensstimmung voll träumerischer Süße quillt aus diesem wie so vielen anderen Werken des 4. Jahrhunderts. Der zarte Duft einer kaum erschlossenen Mädchenblüte hüllt auch die schöne jungfräuliche Gestalt Abb. 165 ein, die in römischer Zeit als Grabfigur Verwendung fand. Welch ein Unterschied gegen die mächtigen erdennahen Naturen des Parthenongiebels! Graziler und leichter strebt der Körper in die Höhe und verrät schon im Wuchs die Zartheit der innewohnenden Seele. Ein Tuch umhüllt das Hinterhaupt und rahmt das Antlitz mit dunklem Schatten ein, der dem seelischen Ausdruck eine solche Erweiterung gibt, daß er sich nicht mehr mit Bestimmtheit einfangen läßt. Über die Grenze der Faßlichkeit durch die Vernunft geht er hinaus und hält das Gefühl in ahnungsvoller Schwebe. Mit stets wachsendem Entzücken versenkt sich der Betrachter in diese Mädchenseele, taucht hinein in ihre Traumwelt und fühlt eine weite umfassende Empfindung in sich aufkeimen, die der Liebe ähnlich ist. Mit der stillen Wehmut klingt eine rührende, alles Gütige im Manne aufweckende Lieblichkeit zusammen. Von jeder Seite offenbart die Figur einen neuen Reichtum des Lebens. Das dünne Obergewand ist in seiner stofflichen Leichtigkeit meisterhaft wiedergegeben; als ob es hingehaucht wäre, so duftig umspielt es den Körper. Die feinsten Verästelungen des Nervensystems werden zart berührt und in Schwingung versetzt von dieser sinnlichen Unmittelbarkeit; ja man kann hier schon von Raffinement reden. Duftig zart schimmert die rechte Hand unter dem schleierdünnen Gewand hervor; ihre Formen stehen auf der Grenze zwischen Klarheit und Verschwimmen und beschäftigen die Phantasie. Bis an die Grenze des Greifbaren geht der Künstler hier heran und wirkt dadurch unwiderstehlich auf die Sensitivität des Betrachters. Gewandbrücken verbinden die vorschauenden Körperteile, ziehen das Auge hierhin und dorthin, so daß es sich den Körper auch ertastet. Von einer sensibeln Verfeinerung des Empfindungslebens gibt dieses Werk Kunde.

Abb. 166 Aphrodite aus Epidauros, Athen, Nat. Mus. Phot.

Welch ganz neue wunderbar zarte Wirkungen man durch die Gewandbehandlung erreichen konnte, zeigt die schöne Kopie einer bewaffneten Aphrodite aus Epidauros (Abb. 166). Wie hier Hülle und Körper mit- und füreinander leben ohne sich gegenseitig Abbruch zu tun, das geht über alle Beschreibung. Zweimal senkt sich der Körper hinein in

die verschiedenen Stoffhüllen, ohne sich darin zu verlieren. Das Untergewand schmiegt sich ganz seiner Form und Bewegung an, dann kommt der Mantel mit seinen großzügigen eigengerichteten Falten, aber auch sie schneiden nicht hemmend in seinen Verlauf ein, sondern lassen ihm seine Entwicklung, ohne doch selbst an natürlichem Leben einzubüßen. Aus allen Variationen klingt das Grundthema heraus, bereichert um die Fülle der Formen, die es lebendig umschwingen.

WIR gingen bei der Betrachtung aus von Euripides und müssen immer wieder zu ihm zurückkehren. Das Erotische gewann in seinen Werken eine ausschlaggebende Bedeutung, in leidenschaftlicher Aufwallung und inniger Hingabe offenbarte es die verschiedensten Nuancen. Von der Seite nervöser Reizempfindlichkeit, zitternder leise perverser Sinnlichkeit gibt sich der Dichter in der Hekabe. Die Gemahlin des Priamos tritt hier als furchtbare, alles Maß überschreitende Rächerin auf. An dem Mörder ihres letzten Sohnes läßt sie ihren ungezügelten blutgierigen Haß aus und weidet sich in grausamer Wollust an den Qualen, die sie und ihre Frauen ihm zufügen. Mit ihren spitzen Spangen stechen sie ihrem Opfer die Augen aus und erdolchen seine Kinder. Triumphierend schwelgen sie in Rachewollust. Ungebändigte, schrankenlose Wildheit des Gefühles bricht durch; in nihilistischem Wahnsinn genießt das Weib, dem alles geraubt wurde, eine letzte schauervolle Lust. In diesen blutdunstigen Hintergrund malt der Dichter mit leise zitternder Hand einen jungfräulichen Mädchenleib hinein, der in seiner Weiße blendend hervorleuchtet. Polyxena, die Tochter der Hekabe, wird am Grabe Achills geopfert. Zu einem unvergeßlichen Bilde malt der Dichter diesen Vorgang aus:

Dann zog er (Neoptolemos) sein vergoldet Schwert,
am Griff es fassend, aus der Scheide, winkte
den auserlesenen Jünglingen des Heeres,
die Jungfrau nun zu greifen. Aber sie
es wohl bemerkend, sagte laut: „Achäer,
die ihr zerstörtet meine Vaterstadt,
freiwillig sterb ich: keiner möge mir
die Haut berühren. Mutig halt ich hin
hier meinen Nacken. Laßt mich frei, beim Himmel,
eh ihr mich tötet; frei nur will ich sterben.
Denn schämen müßte sich die Königstochter,
Sklavin genannt zu werden bei den Toten."
Das Volk schrie Beifall. Agamemnon aber
gebot den Jünglingen, sie loszulassen.
Sobald die Jungfrau hört das Wort des Königs,
faßt sie ihr Kleid hoch oben an der Schulter
und reißt es durch bis mitten zu der Hüfte,
bis hin zum Nabel: Brüste ließ sie sehen
und Busen, herrlich schön wie Götterstatue.
Dann zu der Erde beugte sie das Knie
und sprach, nun ganz und gar ergeben, dies:
„Schau her, o Jüngling, wenn du in die Brust
mich stoßen willst, so stoße nur; wenn lieber
mir in den Hals: es bietet sich die Kehle
dir willig dar." Doch er, es wollend bald,
bald wieder nicht es wollend — denn das Mädchen,
es tat ihm leid — zerhaut ihr mit dem Eisen

die Atmungsröhren. Quellen sprangen. Aber sie,
obgleich schon sterbend, trug noch viele Vorsicht,
nur schicklich hinzufallen und zu bergen,
was man vor Männerblicken bergen muß. (v. Delius)

Raffiniertes Zur-Schau-stellen sinnlicher Reize an einem Wesen, das mit der Prätension reinster Keuschheit auftreten soll, bildet das psychische Grundelement dieser Darstellung. Eine erotische Rührung wird wachgerufen durch eine sinnlich unmittelbare Verkettung des Genießenden mit der Unschuld. Die Kontraste, die Euripides in dem ganzen Drama zu dieser Hervorhebung anwendet, kann man wohl malerische nennen; es ist eine Glut in ihnen, die sich dem Auge als Farbigkeit einprägt. Von der Bühne herunter mußte dieses Bild intensiv auf empfindliche Nerven wirken; als Nachwirkung bleibt der Kontrast zwischen einem sich entblößenden Mädchenleibe und einem dunklen Hintergrunde im Auge haften. Dieser malerische Gegensatz tritt nun in einigen Gemälden des 4. Jahrhunderts, die in flüchtigen pompeianischen Nachbildungen erhalten sind, wieder hervor. Das erste Abb. 167 ist sogar im Motiv verwandt; es stellt die Opferung Iphigenies dar. Vor die dunklen Körper zweier Männer und ihre dunkelroten Schürzen ist ein leuchtender Mädchenleib gesetzt in absichtlicher Entblößung. Er präsentiert sich in seiner blühenden Schönheit ebenso wie die Polyxena des Euripides. Zum Genuß wird er für das Auge zurechtgerückt und in die wirkungsvollste Situation gestellt. Die Zartheit des Fleisches, das rührend Zerbrechliche des Körpers könnten nicht eindringlicher hervorgehoben werden, als es hier geschieht durch den festen braunen Arm des Mannes, der sich so unempfindlich über das duftige Gebilde legt. Man muß sich diese sinnlichen Feinheiten auf dem Original unendlich sprühender, im guten Sinne raffinierter denken und wird dann jene fein nervöse Wirkung verspüren, welche die Polyxena auslöst. Das pompeianische Gemälde ist trocken und kann uns vom Original nur einige Züge andeutungsweise übermitteln. Dürr sind die Bewegungen, nichts von dem spielenden Leben steckt mehr in ihnen, das dem Originale eigen gewesen sein muß. Der Körper Iphigenies wirkt unglücklich abgeschnitten, denn man errät nicht, wo die Beine sich verbergen.

Abb. 167 Opferung Iphigenies, Neapel, Nat. Mu

Phot.

Solcher Ungeschicklichkeiten lassen sich mehr dem handwerklichen Kopisten zuschreiben. Über das Kompositionsschema der Malerei des 4. Jahrhunderts gibt das Gemälde jedoch Aufschluß. Auf einer schmalen Reliefbühne, die ein neutraler Hintergrund schließt, stehen die Figuren. Der Raum ist nur so weit angedeutet, als es für die volle körperliche Entwicklung der Gestalten notwendig ist. Diese reliefmäßige Komposition dürfen wir wohl als ein allgemeingültiges Prinzip für die Malerei des 4. Jahrhunderts in Anspruch nehmen. Die Entwicklung geht in die Breite und nicht in die Tiefe, und jede Gestalt soll nach Möglichkeit als Selbstwert zur Geltung kommen. Die plastische Tradition wirkte noch stark genug nach, um ein Aufgehen der menschlichen Gestalt in einer räumlichen Welt zu verhindern. Der Raum als solcher schien dem griechischen Künstler entbehrlich, nur den Menschen, die in ihm leben, galt sein Interesse. Von dem Gemälde des Timanthes rühmen die Schriftsteller des Altertums die weise Abstufung im Ausdruck des Schmerzes, welche in dieser Handwerksarbeit sogar noch sichtbar ist. Von Mitleid ergriffen zögern die Männer, die das Opfer gefaßt haben; ratlos wenden sie sich den seitwärts stehenden Gestalten zu und kommen so in eine innere Verbindung mit ihnen. Agamemnon kehrt sich ab und verhüllt fassungslos das Haupt in resigniertem Schmerze. Kalchas steht wie die unbeugsame Notwendigkeit da und drängt die Ergriffenheit mit Gewalt zurück. Der laute Ausbruch des Jammers in der Mitte klingt nach den Seiten ab und erstarrt in den großen einrahmenden Figuren zu stummer Verzweiflung. Diese Gewalt des seelischen Lebens kann die Kopistenarbeit natürlich nur ahnen lassen, im Original muß sie überwältigend gewesen sein. So zwingt die Kunst des 4. Jahrhunderts ganz anders zum Mitgefühl als die des fünften; quellende Bewegung erregt sie in der Seele des Betrachters. Man muß stärker fühlen, um genießen zu können.

Abb. 168 Ares und Aphrodite, Neapel, Nat. Mus. Phot.

Das Herausheben eines nackten weiblichen Körpers durch die Konzentration des Lichtes auf den hellen Flächen macht sich auch in dem Gemälde Ares und Aphrodite (Abb. 168) geltend; ja es ist hier mit unzweideutiger Absicht gewollt. Ares schiebt die nackte Göttin dem Auge nur so entgegen und läßt wie jemand, der etwas Schönes vorzeigt, einen wohlgefälligen Blick über den bekannten Gegenstand gleiten. Alle Helligkeit sammelt

sich auf dem Fleische Aphrodites und spielt in zart abgestuften und abgestimmten Farben vom blühenden Rosenrot hinüber zu den feinen grauen Tönen im Schatten, der an den Rändern wieder saftiger und rötlicher glüht. Lässig lehnt sich die Göttin gegen Ares, ohne sich jedoch ganz hinzugeben; sie gefällt sich in einem koketten Spiel zwischen werbender Anlehnung und thronender Selbstherrlichkeit. Der Körper ist schlank und fast überzart, wie bei den meisten Nachbildungen von Figuren des 4. Jahrhunderts; doch dürfte die Überlängung des dünnen Oberkörpers vom Kopisten übertrieben sein, denn die Gestalt bricht in der Taille fast entzwei. Etwas Überzierliches und Gespreiztes macht sich geltend in der Haltung, in den Gliedmaßen und vor allem in den schlanken spitzigen Fingern, die von raffinierter Koketterie bewegt sind. Eine dünne Lanze ist an dem Körper entlang gelegt, um die schwellende Rundung der Formen, das schwingende Spiel der Linien, alle Abweichungen von der Geraden lebendiger zur Wirkung zu bringen. Diese ganze spielerische Erotik dürfte von dem pompeianischen Kopisten wohl im Geschmacke seiner Zeit übertrieben worden sein; der griechische Maler wird weniger durch solche absichtliche Äußerlichkeiten als durch ein sprühendes vibrierendes Leben und den sinnlichen Duft des Fleisches Wirkung hervorgerufen haben. Diese Wertunterschiede muß man sich gegenwärtig halten, wenn man von den pompeianischen Dekorationsstücken auf die griechische Malerei zurückschließen will. Das Statuarische der Haltung kann aber als eine Eigentümlichkeit der griechischen Malerei angesehen werden. Die Figuren sind selten ganz naiv und nur mit sich selbst und der Situation beschäftigt, die sie lebendig machen sollen. Sie stellen eine unmittelbare Beziehung zum Betrachter her und scheinen darauf bedacht, sich ihm von der besten Seite zu zeigen. Diese Absicht wird der griechische Künstler aus angeborenem künstlerischen Takt nicht so leicht haben merken lassen, wie seine Nachahmer in der späteren Zeit. Mit gleicher Offensichtlichkeit wie auf dem Venusbilde wird ein nackter Mädchenkörper auf dem Gemälde „Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes" präsentiert (Abb. 169). Mitten im Falle bewahrt die Figur doch die Schönheit der Linie; in der vollen Breitansicht ist sie dem Beschauer zugewandt, damit er den Wuchs des ganzen Körpers übersehen und genießen kann. Mag die Haltung da-

Abb. 169 Achilleus wird unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt, Neapel, Nat. Mus. Phot.

durch auch an Wahrscheinlichkeit und Unmittelbarkeit einbüßen, so ersetzt sie diesen Mangel doch durch die Klarheit des körperlichen Gesamteindrucks, in den sich der antike Genießer mit größerer Lust vertiefte, als wir es in dem Falle vielleicht vermögen. Das Körperideal ist das gleiche wie bei der Aphrodite: grazile Schlankheit des Baues, großer Abstand zwischen Nabel und Brust, schmächtiger Oberkörper und breite rundliche Hüften. Allerdings machen die Formen auf dieser Nachbildung einen trockenen,

Abb. 170
Peleus u. Thetis,
Brit. Mus.

Phot.

gedrechselten Eindruck; die Liebe zur schön geschwungenen Kurve ist ein wenig zu auffällig. Mitten im Fluß einer stürmischen Handlung wird ein Stückchen Leben ganz der Sinnenlust reserviert, wie das die Erzählung vom Tode der Polyxena im Hekabedrama des Euripides allerdings mit einer ganz anderen Glut und Eindringlichkeit auch tut. Wie sehr das erotische Element seit Euripides die alten Mythen durchdringt, zeigt ein Vasenbild des 4. Jahrhunderts (Abb. 170). Auf früheren Vasendarstellungen rangen Peleus und Thetis miteinander um den Sieg, und das sinnliche Moment trat wenig oder gar nicht hervor. Hier stürmt der Mann hinein in eine badende Frauengesellschaft und richtet Ver-

wirrung an. Er umfaßt die ganz entblößte Thetis wie ein stürmischer Liebhaber und verschlingt mit begehrlichen Augen die nackte Herrlichkeit. Eros schwebt hilfreich hernieder, um den neuen Liebesbund zu segnen. Der nackte Leib der Thetis springt in seiner blendenden Weiße aus dem Gesamtbild heraus; damit ist die strenge dekorative Einheit des alten Vasenstiles durchbrochen. Von der Malerei werden Elemente herübergenommen, die das eigentliche Wesen der Vasendekoration zerstören. Ein einzelnes Glied drängt aus der allgemeinen Form heraus und wird als prächtiges Schaustück dem Auge hingestellt. Durch farbige Zusätze erhält dieser weiße Körper noch mehr Betonung; die Innenzeichnung und der Reif im Haar sind golden, das Gewand ist grün und das Haar rot mit brauner Lockenzeichnung. Die Formen haben etwas üppig Schwellendes und sinnlich Wahres; weich elastisch können sie einem Druck nachgeben und auf einen Stoß oder Schlag leise nachzittern. Reife voll entwickelte Körperlichkeit, üppige Brüste sind all diesen Gestalten eigen, und der Bauch schiebt sich weich zusammen. Die Straffheit des Fleisches lockert sich und gibt der sinnlichen Schwere reifer saftiger Früchte Ausdruck; es ist nicht mehr Gefäß der Kraft sondern Gegenstand des Genusses. Auf die straffe Knospe folgt die schwellende duftspendende Blüte. Die kauernde nackte Gestalt wird in hellenistischer Zeit gern charakterisiert als badende Aphrodite, welche damit ganz ihr göttlich würdevolles Wesen einbüßt, das in der stehenden Figur immer noch mitspricht.

Auf ein Vorbild vom Ende des 5. Jahrhunderts oder des angehenden vierten weist eine Figur zurück wie die Aphrodite mit dem weinenden Eros (Abb. 171). Eine prächtige Frauengestalt schreitet in gelassener Bewegung dahin, und im Wandeln drückt sich der Körper in das schmiegsame Gewand, das mit leisem Rauschen den ruhigen Schritt begleitet. Man sieht förmlich den Wechsel von einer Stellung zur anderen und lauscht dem Rhythmus des hin und her flutenden Kleides. Ein schön gerundeter Arm kommt in sanfter Schwingung aus dem Gewande heraus und strebt zögernd hin zum Haupte des weinenden Knaben. In der Bewegung vereinigt sich ein ruhiges Zielbewußtsein des Ganzen mit einer reizvollen Unschlüssigkeit des Einzelnen. Streben und Zurückhalten, Aktivität und Passivität durchdringen sich zu einem Gesamteindruck von einer durch lässige Anmut gemilderten Hoheit. Nehmen wir die Gestalt einmal heraus aus dem Kunstwerk und lassen sie in Gedanken durch unsere Wirklichkeit schreiten; die Männer würden nur Augen für sie haben, und aus ihren Blicken ließe sich eine Mischung von Bewunderung und Verlangen herauslesen. Frauen, denen es nur auf den Eindruck ankommt, den sie hervorrufen möchten, würden mit verhaltenem Unmut vorübergehen und mit unbehaglichem Gefühl durch einen leeren Raum zu schreiten vermeinen, da alles Interesse zu dieser Gestalt hinflutet. Es liegt in ihr noch ein Rest von würdevoller Hoheit, der sie den Frauen der klassischen Epoche nahe bringt.

Die Figuren des 5. Jahrhunderts stehen ganz anders zum Betrachter als die der folgenden Epoche; er hat zu ihnen nicht die unmittelbare im ersten Augenblick sich einstellende Beziehung, sondern muß sich selbst erst läutern, vieles Alltägliche abstreifen, um bis zu jener selbstsicheren Klarheit und stolzen Ruhe vorzudringen. Aus seiner Verworrenheit heraus muß er sich ihnen entgegenarbeiten, um auf jene kühle Höhe einer klaren gesicherten Weltansicht zu gelangen. So wirkt in diesen Gestalten ein ethisches Moment, ein erzieherischer Faktor, der zur Läuterung auffordert. Das 4. Jahrhundert erleichtert den künstlerischen Genuß; seine Werke sind

Abb. 171
Der weinende Eros, Neapel, Nat. Mus.

Phot.

so viel sinnfälliger, sinnlich unmittelbarer, daß sie den Betrachter gleich in ihre Welt hineinziehen. Sie schlagen eine ebene Brücke zu ihm, die sofort gangbar ist; seine Seele paßt in ihre Form hinein ohne erst einer Wandlung von Grund aus zu bedürfen. Der klassische plastische Mensch steht als ein Bildungsideal da, zu dem man aufstreben muß; der neue Mensch ist mehr Genußideal. Er zieht uns entweder in eine träumerische oft bis an das Sentimentale gehende Welt des weichen Ausruhens, der wohligen Ermüdung, oder er reißt uns in pathetischem Schwunge mit zu einer leidenschaftlichen Bewegung, die durch ihre Gewalt oft etwas Unbefriedigtes und Schmerzliches haben kann. Die Gegensätze des Gemütslebens treten weiter auseinander, und die Seele bewegt sich hin und her, ohne das glückliche Maß wiederzufinden, das sie in dem vollkommenen Einssein mit dem Körper besaß. Ein Anlehnungsbedürfnis kommt oft über diesen Menschen, wenn er in Ruhe zu sich selbst gelangt. Bei den Figuren des 5. Jahrhunderts war die Stütze meist ein äußerlicher, rein technischer Notbehelf, sie standen aus eigener Kraft; denen des 4. Jahrhunderts ist sie innerlich notwendig, darum ist sie künstlerisch

viel mehr mit ihnen zur Einheit verwachsen. Sie entledigen sich gern der Mühe, die eigene Körperschwere zu tragen, lehnen sich gegen etwas an, um sich in vollkommener Entspannung inniger zu genießen. In einer weichen, schwelgerischen Entlastung finden praxitelische Menschen ihr Glück; skopasische Naturen streben leidenschaftlich über sich selbst hinaus; das Gefühl will die Schranken des Körperlichen durchbrechen und empfindet sie als schmerzlichen Zwang. Das apollinisch Männliche, die vernunftklare Ruhe, Sicherheit und unbeirrbare Festigkeit in der wuchtigen plastisch zusammengedrängten Form macht dem dionysisch Weiblichen, der weich sinnlichen Hingabe oder der ekstatischen Erregung in fast mystischer Glut Platz. Die Seele tritt aus der vollkommenen Harmonie mit dem Körper heraus und lockert die Grenzen, die sie umfriedeten. Doch konnte die Kunst, wenn sie sich nicht ganz aufgeben wollte, nicht zu jener Trennung in zwei Welten schreiten, welche die platonische Spekulation durchführte. Infolge der stärkeren Betonung des Gemütslebens ging der plastisch-architektonische Stil von selbst über in den plastisch-malerischen, wobei jedoch dank der lebendig fortwirkenden Tradition die Grundlage einer gesunden Körperlichkeit nicht verlassen wurde.

Man kann sich füglich wundern, daß es der Kunst gelang, innerhalb der verstandesmäßigen Zersetzung, die die alten Lebensgrundlagen angriff, ihre synthetische Kraft zu bewahren und den olympischen Göttern einen neuen lebendigen Ausdruck zu geben. Sie war eben innerlich vollkommen verwachsen mit dem religiösen plastisch anschaulichen Vorstellungsleben. Die Gestalten des Mythos blieben ihr lebendig, denn in diesen Gestalten lebte etwas, worüber der griechische Geist ohne sich selbst zu negieren nicht ganz hinausgehen konnte: die konkret bildhafte Anschaulichkeit des Innerlichen. Mythos und Kunst entstammten der gleichen geistigen Wurzel und hielten aneinander fest wegen dieser inneren Verwandtschaft. Die Idee wurde in beiden plastisch gegenwärtig gemacht, während die Philosophie nunmehr das Gegenwärtige in die Idee zu verflüchtigen strebte. Aber diesem mystischen Zug der Seele, in etwas übersinnlich Unfaßbares hinaus sich zu erweitern, konnte die Kunst doch nicht vollständig abgewendet bleiben; die plastische Absolutheit wird gemildert, über das begrenzt Räumliche quillt das unräumlich Seelische hinaus. Im 5. Jahrhundert entsprachen sich Gefäß und Inhalt und bildeten eine beruhigte Erscheinungsform, so daß man das flutende Element in seiner Eingeschlossenheit kaum gewahr wurde; im 4. Jahrhundert schwillt der Inhalt über das Gefäß hinaus entweder in ruhigem kaum merklichem Rinnen oder in aufrauschender Bewegung. Praxiteles und Skopas unterscheiden sich in diesem Sinne nur dem Grade nach. Die interessantere Gestalt war vielleicht Skopas, da in ihm die neuen Probleme offener dem Blicke dalagen. Eine leidenschaftlich gesteigerte Seele reißt den Körper hin in heftige Bewegung, und da er doch dem übermächtigen Drängen der Seele nicht ganz folgen kann, wird sie des Gegensatzes zu ihm gewahr und leidet wie ein Gefangener in der freiheitberaubenden Zelle. Die Zwiespältigkeit des eigenen Seins fließt hinein in das künstlerische Produkt, wie es bei Euripides schon der Fall war. Stellte Skopas nun die Götter in diesem Sinne dar, so verloren sie die selbstsichere Ruhe und königliche Würde, die olympische Heiterkeit ihres früheren Zustandes, die in der vollkommenen Harmonie des Geistigen und Körperlichen bestand. Die Qual des Menschen erfüllt auch ihr Dasein, und die göttliche Genüge wird zum menschlichen Ungenügen. Diese enge Verknüpfung des Menschlichen mit dem Göttlichen mußte, wenn der Mensch seine klare Begrenzung verlor, auch die olympische Welt in Verwirrung bringen. Die gedankliche Skepsis hatte

sich gegen diese Welt erhoben, die Kunst mußte sie um ihrer selbst willen lebendig erhalten, vermochte das aber nicht mehr mit jener unbeirrbaren ruhigen Sicherheit, die dem unskeptischen klassischen Menschen selbstverständlich war. Mit der kühlen Ruhe eines unerschütterlichen Glaubens konnte sie nicht mehr festgehalten werden, sondern nur durch einen leidenschaftlichen Aufschwung des ganzen Gemütslebens. Die pathetische Überheizung des Temperamentes ist nur eine Flucht aus innerer Unsicherheit und Zwiespältigkeit; in der Ekstase erst erobert sich der Mensch die Götter wieder, die ihm vorher ein selbstverständlicher Besitz waren. Durch eine gesteigerte Dynamik sucht Skopas den Betrachter hinzureißen, zu überwältigen und über sich hinauszuheben.

Wo das Inhaltliche sich nicht mehr ganz von selbst versteht, treten die formalen Elemente in den Vordergrund, und in formaler Beziehung ist die Kunst des 4. Jahrhunderts unendlich viel virtuoser, reicher, bewußter und raffinierter als die des fünften.

Die Pathetik des Skopas, wie sie im Mausoleumsfries zu Halikarnaß zur Erscheinung kommt, hat fortgewirkt und ist in der pergamenischen Kunst noch gesteigert worden. Aber durch diese Steigerung verlor sie auch das letzte an Echtheit. Der pergamenische Gigantenfries ist das letzte umfassende mythologische Kunstwerk, das wir kennen. In dieser letzten Fassung wird offenbar, daß der Mythos innerlich tot war; er gibt nur einen Anlaß her, um einen ungebärdigen Kampf zwischen, im übrigen gleichgültigen, Gegensätzen darzustellen. Aber alles ist äußerlich an diesem Werk, zur pathetischen Pose herabgesunken. Die innere Überzeugung von der kosmischen Wahrheit des Kampfes zwischen Göttern und Giganten existiert nicht mehr; der religiöse Inhalt ist leer, und leer sind auch die Formen, die durch maßlose Steigerung ein leidenschaftlich bewegtes Seelenleben ausprägen wollen. Die Übertreibung der Körperformen und des seelischen Affektes täuscht nicht über den Mangel an inneren Qualitäten und an Kraft hinweg; technische Virtuosität ist zum Selbstzweck erhoben und bringt den Eindruck eines kriegerischen Pompes hervor, an dem nur äußerliche Gemüter sich berauschen können. Wirkliche Größe, die sich mit Vornehmheit kundgibt, ist nicht mehr vorhanden, sondern nur der Größenwahn.

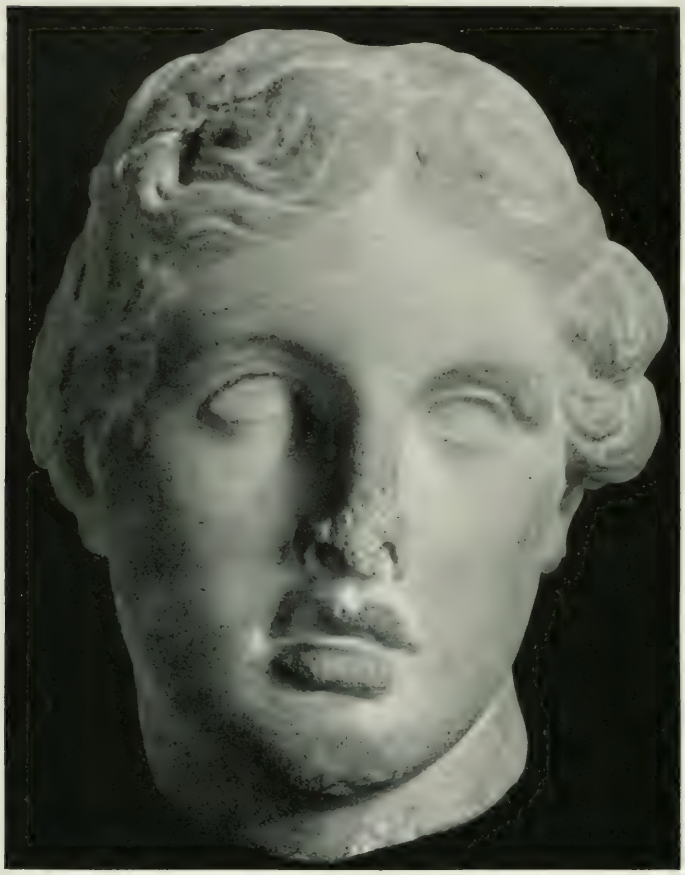
Skopasischen Geist atmet der schöne weibliche Kopf vom Südabhange der Akropolis (Abb. 172). Die seelische Leidenschaft ist in ihm attisch gemildert zu einer sehnsüchtigen Milde, in der die Qual des seelischen Drängens nach Überwindung der körperlichen Haft, wie sie den tegeatischen Köpfen eignet, nur noch leise gedämpft mitklingt. In der weichen Seitwärtsbiegung des Hauptes und dem träumerisch aufblickenden Auge spricht sich eine anlehnungsbedürftige sehnsüchtige Seele aus, die von süß aufquellendem Gefühle wogend bewegt wird. Das Weiche, Hingebungsvolle und Schmiegsame der weiblichen Natur, welches sich zärtlich in die Seele schmeichelt, liebt das 4. Jahrhundert vornehmlich; ihm kommt es nicht mehr auf die gesunde, widerstandsfähige und ruhige Kraft an, die dem Geschlechte der älteren Frauen jenen herben Reiz der Verschlossenheit verlieh, worin ein kräftigeres Mannesgeschlecht sein Ideal erblickte, sondern es will ein Entgegenkommen des weiblichen Gemütes in Liebe. Dem Fluten der weiblichen Seele strömt die männliche so viel leichter entgegen, und dieses erotische Hinüber- und Herüberquellen spielt in den zartesten Brechungen und Nuancen. Diese liebenswerte Seite des menschlichen Gemütes ist es auch, die Sokrates in seinem Gespräch über die Kunst mit dem Maler Parrhasios hervorhebt, „der Charakter der Seele, wie er im höchsten Grade interessant, anmutig, freundlich, holdselig und entzückend ist". Mit dem Interessanten meint er wohl die Darstellung komplizierter psychologischer Probleme, wie sie von

Abb. 172
Kopf vom Südabhang der Akropolis, Athen

Phot.

Euripides angeschnitten wurden. Dieser Seite des Seelischen konnte sich die Malerei vermöge der so viel lebendigeren und ausdrucksreicheren Mittel allerdings intensiver widmen als die plastische Kunst, welche sich doch mehr an einen Zustand der Dauer und damit der Abklärung halten mußte; während die Malerei die ganze Fülle des Momentanen und Wechselvollen in ihr Programm aufzunehmen vermochte. Darum ist sie für das bewegtere Leben der nachklassischen Epoche eigentlich die Kunst, und mit ihrem Verlust büßten wir die vollkommene Kenntnis des psychischen Reichtums jener Periode ein. Apollodoros, Zeuxis, Parrhasios, Timanthes und die vielen anderen genialen Verkünder sinnlicher Pracht und seelischer Feinheiten sind uns ja nur Namen, bei derem Klang sich wohl die Assoziation von etwas Außerordentlichem einstellt, ohne daß wir einen klaren Begriff vom Wesen ihrer Kunst erlangen könnten. Die Einwirkung der Malerei auf die plastische Kunst ist deutlich zu spüren, und auch der skopasische Kopf birgt an malerischer Weichheit der Modellierung Nuancen, die das 5. Jahrhundert nicht kannte und nicht wollte. Das Spiel zwischen Licht und Schatten ist kontrastreicher und für den Ausdruck ausschlaggebender; durch die weiche Beschattung des Auges erhält der Blick erst die lebendige Intensität, die aus der innersten Tiefe hervorzubrechen scheint.

Abb. 173 Schöner Kopf von Pergamon, Berlin



Phot.

Einem späteren Werke gegenüber, das mit dem skopasischen Kopfe direkt verwandt ist, zeigt die Arbeit des Skopas allerdings noch eine klare Abgrenzung der Gesichtspartien gegeneinander. Bei dem schönen Kopf von Pergamon (Abb. 173) fließen die Einzelzüge noch mehr ineinander: sie sind nur so weit herausgestellt als eben notwendig und suchen im übrigen einen unmittelbaren Kontakt miteinander, um in einer einheitlichen Erscheinungsform aufzugehen. Eine stärkere Beziehung zum umgebenden Raum ist diesem Kopfe eigen; dem von außen auf ihn einwirkenden Lichte überläßt er die Vollendung der Gesamterscheinung, die letzte Modellierung. Weich umspielt ihn das Licht, und seine Formen zittern in einer vibrierenden Atmosphäre, die ihm ein erhöhtes sinnliches Leben, eine atmende Wirklichkeit einhaucht. Der plastischen Endgültigkeit der mensch-

lichen Erscheinung lag die Konzentration auf seine klare selbstherrliche Form zugrunde; als festgefügte Wesenheit stellte er sich selbständig der Außenwelt gegenüber und war zusammengehaltener Wille. Jetzt läßt sich der Mensch der Kunst durch diese Außenwelt erst zur Wirkung bringen; er gibt sich ihr stärker hin und entspannt seine konzentrierte Energie, um mit der Erscheinungswelt den flutenden Zusammenhang herzustellen. War der plastische Mensch ganz abgeschlossene selbstbewußte Endlichkeit, so taucht der neue malerisch empfindende Mensch sein Wesen ein in die räumliche Unendlichkeit; er wird eine eben noch zusammenhaltende Erscheinung in einem unendlichen Medium. Der klassischen Kunst entsprach eine rationale Organisation der Welt und des Lebens, eine klare Bestimmtheit des Menschen im politischen, geistigen und religiösen Leben. Diese sichere Eingrenzung und wenn man will Einengung aller Zustände geht verloren; die Konturen verschwimmen, indem die Harmonie der Kräfte zerfällt und das Gefühl aus der Versöhnung mit der einfassenden Vernünftigkeit herausdrängt. Der Mensch taucht mit seinem Gefühl hinein ins Leben, und seine Werke sind des lebendigen Reichtums voll; aber dafür verliert er die Beherrschung des Lebens, das Darüberstehen in Selbstgenugsamkeit. Die dunklen Unterströme der Seele treten heraus an die Oberfläche, da keine rationale Staatskultur sie in Grenzen hält mit der hellsten Ausgestaltung des Diesseitigen, auf das sie alle Kräfte des Körpers und des Geistes konzentrierte. Es ist eine Unruhe in das Leben getreten, die aus dem Mangel einer festen Grundlage hervorgeht. Man sucht nach einem neuen Halt, da Götter- und Menschenstaat zu wanken beginnen; schon kommen die Mysterienkulte stärker in Aufnahme, die Flucht in geheimnisvolle Regionen, in übersinnliche Fernen, in denen die Seele ihre wahre Heimat zu haben glaubt. Dem steht gegenüber ein stärkeres Sichhineinwerfen in das Sinnliche, in den Genuß, aber es kommt auch hier manchmal zutage, daß diese Genußsucht eine Flucht des Menschen vor sich selbst, ein Rausch des Vergessens ist. Urwüchsige Kraft genießt anders, es ist oft Sentimentalität in der Art, wie der Mensch sich dem Genußleben hingibt. Wenn die Befriedigung des Menschen in seiner zentralen Stellung zur ganzen Welt erschüttert ist, dann treten als Ersatz die kleinen Befriedigungen seiner peripheren Seelenwünsche in die Lücke. Doch sie können dieselbe nicht ausfüllen; ein Heißhunger überfällt den Menschen, und seine nie ruhende Genußsucht offenbart die grundlose Leere seines Inneren. Durch Summation der kleinen Lüste glaubt er jene große Befriedigung über das Leben wiederzuerlangen, bis er schließlich am Ende seiner Genußkraft angelangt erkennen muß, daß alles eitel war, und nun erfaßt ihn in seinem tiefsten Jammer die gewaltige Sehnsucht nach einer höheren Aussöhnung mit dem Leben. Die Flucht ins Sinnliche und Übersinnliche sind nur zwei Erscheinungsweisen desselben unbefriedigten, erlösungsbedürftigen Gemütszustandes. In der Kunst schlagen beide Strömungen ihre Wellen; nach der einen Seite versenkt sie sich in das sinnlich unmittelbare Leben der Erscheinungswelt, nach der anderen öffnet sich eine Welt voll seelischer Sehnsucht und Pathetik, die aber in sinnliche Schönheit und Erotik eingebettet ist. Diese neuen Züge treten auf an der ausgebildeten plastischen Formenwelt, welche als körperliche Grundlage festgehalten wird.

DEM ruhenden träumerischen Genußmenschen widmet Praxiteles sein ganzes Interesse. Stand bisher der athletische Jüngling, das Symbol der Kraft, im Vordergrund der bildnerischen Aufgabe, so wendet er sich dem weichen lässigen Genießer zu. Er soll nur eine einzige Athletenstatue gebildet haben. Die männliche Kraft interessierte ihn nicht;

seine Männer haben etwas Feminines und finden ihre Befriedigung in der gelassenen Passivität. Die Schönheit des Weibes läßt seine künstlerische Kraft erst ganz produktiv werden. Eros begeistert ihn zur Verherrlichung des weiblichen Leibes; mit ehrfürchtiger Andacht versenkt er sich in seine Herrlichkeit und stellt die Pracht des liebesreifen Gebildes frei von jedem Gefühl der Sündhaftigkeit und ohne Lüsternheit hin. Sein berühmtestes Kunstwerk war die knidische Aphrodite, die wir in trockener römischer Kopie besitzen (Abb. 174). Die Göttin ist ein rein menschliches Wesen; in ihrer seelischen Verfassung gemahnt sie nicht mehr an die hohe weltbeherrschende göttliche Macht, sondern sie ist schutz- und liebebedürftiges Weib, ein Repräsentant irdischer Frauenhaftigkeit. Allerdings erhebt die Vollkommenheit der Bildung sie über die Zufälligkeit des Irdischen hinaus. Praxiteles war nicht der erste, der die Göttin nackt zu bilden wagte, aber vor ihm war diese Nacktheit doch immer eine Ausnahme geblieben. Jetzt erst bemächtigt sich die Kunst ganz des natürlichen Zustandes und verbindet ihn mit dem Wesen der Liebesgöttin für alle folgenden Zeiten. Ganz ohne Motivierung wagt Praxiteles allerdings noch nicht das Nackte zur Schau zu stellen; er wählt das Motiv des Badens. Aphrodite hat sich ihres Gewandes entledigt und fühlt plötzlich, daß sie nackt ist. Einem unbewußten Impulse nachgebend, hält sie schirmend die Hand vor den Schoß; ihr Körper sinkt ein wenig zusammen, als wollte er sich verbergen vor neugierigen Blicken. Diese zart angedeuteten Züge geben dem Werke das menschlich Wahre und unmittelbar Natürliche, und dadurch tritt uns die Göttin wieder so nahe wie eine keusche irdische Schöne, in derem Unterbewußtsein, auch wenn sie ganz mit sich allein ist, die menschliche Sitte nachwirkt. Was Praxiteles mit psychologischer Wahrheit gestaltet, das wirkt in späteren ähnlichen Werken als kokette Absicht, als ein bewußtes Hindeuten auf das, was man verbergen zu wollen vorgibt. In der knidischen Aphrodite ist noch nichts von dieser sinnlichen Koketterie zu spüren, so sehr überwiegt bei dem Künstler das Gefühl für Wahrheit und Natur in einer immerhin gewagten Gebärde. Die Formen des Leibes sind schwellend ohne Üppigkeit, wie von dem leichten Schmelz reifer Früchte über-

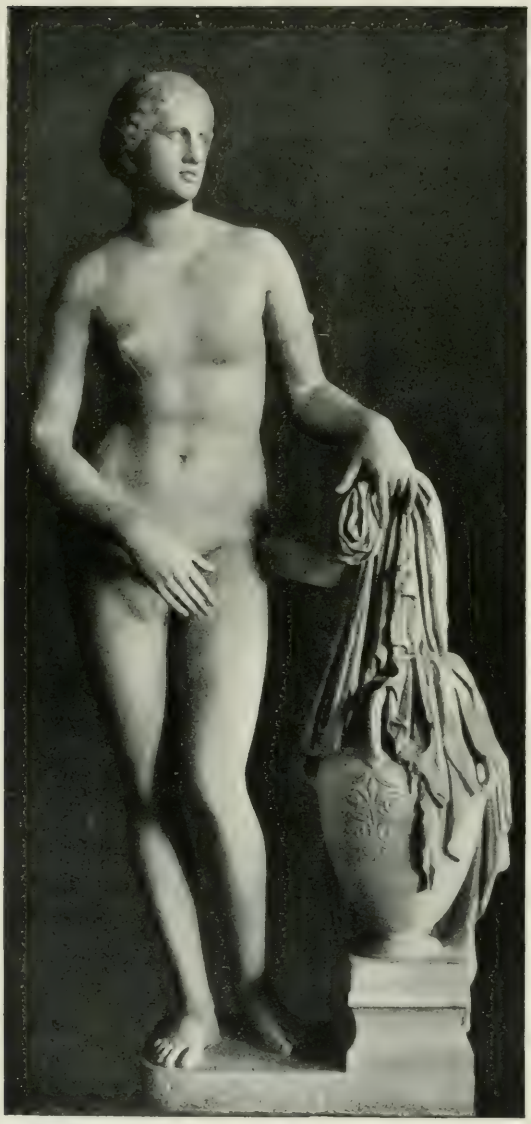


Abb. 174 Knidische Aphrodite, zusammengesetzt aus dem Körper im Vatikan und dem Kopf aus Tralles

Phot.

haucht, duftig und zart in ihrer blühenden Frische. Es liegt über den Gliedern wie schimmernder Tau, in den die frühe Sonne wärmend dringt, um in tausendfältigen Glanz zu zergehen. Das Licht spielt mit der Haut, dringt hinein in die Oberfläche und erweckt ein so starkes schwingendes Leben, daß zu der Gesichtsempfindung ein anderer Sinn ergänzend hinzutreten muß, um es ganz zu charakterisieren. Man spricht von Duft, um das Ausströmen des lebendigen Odems in etwas ganz Zartes, Verschwimmendes zu bezeichnen. Dieses stoffliche Leben können wir uns allerdings nur in der Phantasie wieder erschaffen, wenn wir die Oberflächenwirkung des praxitelischen Hermes auf die Knidierin übertragen. Und nun soll die Aphrodite in dieser illusionistischen Wirkung des sinnlichen Lebens den Hermes weit übertroffen haben. Der Körper ist die spendende Quelle ewig flutender Ströme, die über seine Grenze hinauswallen und eine Ätherhülle um ihn weben. So gleicht dieses Wesen einer eigentätigen Erscheinung, deren Leben unmittelbar in uns überfließt in Strahlungen, die wir spüren, aber deren Wesen wir nicht kennen. Es ist die Sympathie, die uns mit ihm verbindet. Ein werbendes Etwas liegt in diesem Frauenleib so zart und unaufdringlich, daß wir es kaum merken, und das Entgegenkommen, welches unmittelbar in uns aufwacht, gleicht den keimenden Gefühlen einer ersten Liebe, die rätselhaft das eigene Wesen erweitern, ohne daß der Mensch sie durch verstandesmäßige Bestimmung verengen und ernüchtern möchte. Eine schwanke Brücke spannt sich von einem Wesen zum andern, und tastend suchen die Gefühle eine scheue Annäherung auf dem wankenden Pfade. Das Erotische in der sublimsten Form strömt auch von dem Kunstwerk über auf den betrachtenden Menschen; die Herrlichkeit der Welt entschleiert sich ihm, da er über die Enge seines begrenzten Ichs hinausgehoben wird. Ganz in das weite Gefühl ihrer Liebe eingebettet träumt die Gestalt in die Ferne. Der Blick sucht kein bestimmtes Ziel, denn die innere Sehnsucht lenkt ihn weit hinaus ins Raumlose. Der Traum des Glückes legt sich mit feuchtem Glänzen ins Auge und schimmert aus süßem Verschwimmen. Alles Bestimmte wäre eine Beengung der Weite des inneren Glückszustandes; an keinen Gegenstand gibt sich das Auge hin, der der Unendlichkeit des Gefühles eine störende Grenze setzen würde. In der weichen Hingabe an die eigene Gefühlswelt findet die Göttin Genuß und Glück; sie ist nicht mehr die bloße Erweckerin und Schutzherrin der Liebe, sondern selbst von Liebe erfüllt und dem Menschen darum so nahe. Hingebend und anschmiegend, die eigene Erlösung und Vollendung in einem anderen Wesen suchend, so ist ihre Natur; der Selbstherrlichkeit hat sie sich begeben, um ganz in die menschliche Sphäre einzutauchen und das Glück der Erfüllung irdischen Sehnens zu kosten. Eine feine Künstlerseele offenbart uns in dieser Gestalt die Herrlichkeit des Sinnenlebens; sie verleiht dem Genuß Adel, jenem Genuß, der die Seele steigert und alle Gefühle sublimiert, so daß die leiseste Nuance von ihnen aufgefangen und ausgekostet werden kann. Die Kultur der Sinne ist auf eine wunderbare Höhe entwickelt; sie machte den Menschen empfänglich für jeden Reiz, der auf das Instrument seiner Seele eindringt. Durch eine verstärkende Resonanz schwillt auch die zarteste Berührung an zu einem volltönenden Klange. Praxiteles hatte die Wunder des Eros erlebt in seinem Liebesverhältnis mit der Hetäre Phryne. Der individuelle Eros wohnte in seiner Seele und befähigte ihn, die Göttin der Liebe in ihrer ganzen lebendigen Pracht und der kaum faßbaren Zartheit ihrer Gefühlswelt festzuhalten. Durch die Liebe gewann er die Verfeinerung des Gefühles, von der er in seinem Werke Zeugnis gibt; es ist ein Dank des Menschen an Aphrodite. Hetäre und Künstler vereinigen sich zu diesem

Werke kraft der Ähnlichkeit ihrer Natur; die Hetäre schenkt der Allgemeinheit die Schönheit ihres Leibes, der Künstler die der Seele; sie entkleiden sich und geben hin, was sie als Wertvollstes besitzen. Schon einmal regte die individuelle Liebe einen Künstler an, das Erotische in der Natur des Weibes stärker zu offenbaren, als es seine Umwelt vermochte, und ein Neues hinzustellen, indem er sein individuelles Gefühl in seine Werke einströmen ließ. Das war der große Maler Polygnot, welcher Kimons Schwester, Elpinike, in Liebe verbunden gewesen sein soll. Und Polygnots Einfluß war es zuzuschreiben, daß man dem Wesen des Weibes in der Kunst mehr Interesse entgegenbrachte, bis endlich Praxiteles ihm eine endgültige eigenwertige Stellung in der künstlerischen Welt einräumte.

Der Hetärenkultus nahm im 4. Jahrhundert eine Ausdehnung an, wie er sie früher nicht gehabt hatte. Die Hetäre wird zur Repräsentantin Aphrodites, sie ist Aphrodite in der Wirklichkeit. Das Weib zieht den Mann viel stärker in seinen Bann, lenkt ihn vom öffentlichen Interesse ab ins Liebes- und Genußleben. Die Emanzipationsbewegung der Frau kam der Hetäre am meisten zugute; sie wußte in ihrer freien Überlegenheit die neue Konstellation, das erwachende Interesse des Mannes für das Weib, am besten zu nutzen. Bewundernd schaut die Männerwelt zu den berühmten Hetären des Zeitalters auf. Phryne soll an den Eleusinien und Poseidonien nackt ins Meer gestiegen sein, während das gesamte Volk am Ufer stand und sich am Anblick ihrer Schönheit berauschte. Es wird zu einem Ereignis, sie an diesen Tagen zu sehen, da sie sonst wohlverhüllt einherging. In zwei Statuen soll Praxiteles sie verherrlicht haben, die eine stand in ihrem Heimatsorte Thespiae neben dem praxitelischen Eros, die andere vergoldete prangte in Delphi, dem Einheitspunkte der griechischen Welt. An dem Orte, wohin die Staaten Weihgeschenke für glückliche Ereignisse von allgemeiner Bedeutung stifteten, erhält die Verkörperung des Sinnengenusses ihren Platz. Die sinnliche Herrlichkeit rückt in der Anschauung auf eine Linie mit den Denkmalen großer politischer Ereignisse. Dort stand die Hetäre neben Männern von allgemeiner Bedeutung. War das Erotische früher von den Staatsinteressen, durch die Hingabe der männlichen Kräfte an den Staat, in Schranken gehalten worden, so gewinnt es jetzt, wo dieses überpersönliche Moment an wirkender Kraft einbüßt, einen Selbstwert, der den allgemeinen Interessen die Wage hält. Ja, man kann ein bedenkliches Schwanken verspüren in jener Situation, die Phryne vor den Schranken des Gerichtes zeigt. Sie war wegen Asebie angeklagt. Als ihr Verteidiger Hyperides eine Verurteilung fürchtet, zerreißt er ihr Gewand und zeigt den Richtern die göttliche Schönheit ihres Busens. Von solcher Herrlichkeit werden sie gerührt und sprechen Phryne frei. Der Gang der staatlichen Gerechtigkeit wird aufgehalten durch die Pracht weiblicher Glieder. Die eherne Notwendigkeit der staatlichen Organisation ist dahin, das Sentiment neigt sich dem Schönen zu und vergißt darüber das allgemeine Gesetz. Das Gefühl durchbricht die Schranken der zusammenhaltenden Vernunft; vielleicht trug ein Stück Aberglaube, in dem Geschöpf Aphrodites die Göttin selbst zu beleidigen, einen Teil dazu bei. Welch ein Unterschied gegen die homerische Welt; dort vereinigt sich das Griechentum, um gegen die aphrodisische Ungebundenheit das allgemeine Interesse zu verteidigen; hier beugt Aphrodites Macht das staatliche Gesetz. Eros hat den Mann unter Aphrodites Herrschaft gebracht. In einer solchen Zeit wandte Plato den Blick rückwärts in die Vergangenheit, die ihm in idealem Lichte erschien. An die Stelle der Liebeswahl setzt er in seinem Idealstaat die Zuchtwahl, um das Weib wie-

der ganz dem Wohl des Staates unterzuordnen. Aber auch er war von der neuen Gefühlsentwicklung, die zum Weiblichen neigte, so stark beeinflußt, daß er dem weiblichen Element in seinem Staate fast Gleichberechtigung mit dem männlichen zubilligte. Das Erotische jedoch suchte er zurückzudämmen, um die feste Organisation des Staates wieder herzustellen. Aber Plato konnte die Entwicklung nicht aufhalten; das Interesse wendet sich immer mehr dem Privatleben und dem individuellen Genuß zu. Doch diese Sinnlichkeit ist bis in die feinsten Nuancen differenziert und durchseelt, von einem auflösenden Spiele der Phantasie in ein Licht getaucht, das sie über das grob Materielle emporhebt in eine duftige Sphäre gebrochener Töne und Reflexe. Die Staatskultur schenkte uns durch die Kunst den festumrissenen, männlich klaren und sich selbst genügenden Menschen, die Sinnenkultur den schwärmerisch unruhigen, allen Reizen zugänglichen, von hohem Entzücken bis zu tiefer Melancholie hin und her irrenden Geist. Sehnsucht treibt den Menschen über sich selbst hinaus, er sucht ihre Befriedigung in der Liebe, in der Hingabe an das Weib. Solange er noch genußkräftig ist, bietet ihm das Sinnenleben, die erste Stufe des Dionysischen, Beruhigung und Vergessen seiner Vereinzelung. Aber die Sehnsucht geht langsam über die Sinnenwelt, in der keine endgültige Ruhe zu finden ist, hinaus; die einmal aufgeregte Seele sucht nach einem neuen Halt, nach einem Ersatz für die verloren gegangene Lebensgrundlage, und flüchtet in das dunkle Reich überirdischer Ahnungen. Dem nicht mehr ganz von den Aufgaben des diesseitigen Lebens ausgefüllten Menschen wird der Tod eine furchtbare Katastrophe; je weniger er sein Dasein zu einem selbstgenügsamen voll erfüllten gestalten kann, um so mehr ersehnt er eine Verlängerung des Bewußtseins über den Tod hinaus. Die Sonne des irdischen Lebens leuchtet und erwärmt nicht mehr intensiv genug, um die Frucht hienieden zum Ausreifen zu bringen. So wächst allmählich aus der dionysischen Sinnenlust, dem erotischen Einfluten der Seele in ein anderes Gefäß, die dionysische Mystik, die rein seelische Erotik, das Liebesverlangen nach dem Aufgehen der Seele in einem metaphysischen Wesen heraus. Beiden liegt zugrunde das Erlösungsbedürfnis des Menschen von sich selbst, und man kann schon im 4. Jahrhundert unter der Oberfläche diese dunkle Strömung, die später rückhaltlos hervorbricht, rauschen hören.

WIE sehr das öffentliche Interesse in den Hintergrund gerückt ist, erkennt man in den Komödien eines Menander. Die alte Komödie hatte zum Gegenstand das politische Leben, den öffentlichen Menschen. Die neuere Komödie stellt sich ganz in den Dienst des Privatlebens. Sie betont am stärksten das Erotische, den leichten Genuß des Daseins. Um das Liebesproblem dreht sich alles, ihm widmet der schmachtende athenische Jüngling seine ganze Aufmerksamkeit, seine Kraft und seinen Geist. Kein Wunder, daß die Frau in einer solchen Lage an innerer Bedeutung gewinnen mußte. Selbst aus der äußeren Beschränkung tritt sie mehr heraus und erlangt eine freiere Selbstbestimmung, keine gesetzliche zwar, aber eine darum nicht weniger wirkliche. Durch List und Intrige sucht sie die Zügel in die Hand zu bekommen. Überragend ist die Bedeutung der Hetäre, aber auch die bürgerliche Frau weiß sich zu emanzipieren von der alten Gebundenheit; die Grenzen zwischen ihr und der Hetäre sind beweglicher geworden. Lächelnd zeichnet der Dichter das leichte Leben der Wirklichkeit und trennt seine Dichtung ganz von der idealen Welt des Mythos. Der individuelle Charakter, wie er sich im realen Leben darstellt, bildet den Vorwurf für seine heitere geistreiche Kunst. Schwung, Größe und Monumen-

talität gehen unter in dieser Zeichnung des Alltäglichen. Schon meldet sich eine leichte Resignation, ein Gefühl der Wertlosigkeit und Vergänglichkeit alles noch so heiteren und liebenswürdigen Genießens. Der Tod fegt doch alles mit unbarmherziger Hand hinweg, und sein Schatten fällt dunkelnd ins Leben. Von den Gräbern heißt es:

> In ihnen liegt Gebein und leichter Aschenstaub
> Von Königen und Tyrannen und manchem weisen Mann,
> Und manchem auch, der stolz war auf Geschlecht und Gold,
> Auf eigne Ehre, auf des Leibes Wohlgestalt.
> Und nichts von alle diesem hat die Zeit geschont,
> Hinab zum Hades zog die Menschheit einen Pfad:
> Das faß ins Auge, und du weißt es, wer du bist.

So überschattet der Gedanke der Vergänglichkeit die Helle des Lebens; die strahlende Schönheit des Mythos, den der Mensch in dem Bestreben nach plastischer Klärung des Weltbildes geschaffen hatte, vermag den auf wankendem Boden stehenden Menschen nicht mehr über die Unzulänglichkeit alles Irdischen zu erheben. Etwas von dieser tiefen Melancholie verspürt man in dem wundervollen Relief an einer Säulenbasis vom Artemision zu Ephesos, das wahrscheinlich die Alkestissage zum Gegenstand hat (Abb. 175).

Abb. 175 Säulenbasis vom Artemision zu Ephesos, Brit. Mus. Phot.

Leider fehlt der weiblichen Gestalt der Kopf, dessen Ausdruck für das 4. Jahrhundert von so großer Bedeutung ist. Wir dürfen wohl vermuten, daß in ihm der gleiche schwere Ernst ausgeprägt war, der in den anderen Gestalten zum Ausdruck kommt. Der Seelengeleiter Hermes blickt in die Höhe, als ob schmerzliche Sehnsucht ihn zum Lichte trieb. Ein Stöhnen scheint sich aus dem Körper loszuringen, wie bei einem Menschen, auf dem ein schweres Schicksal lastet. Der Geleiter der Seelen, der Gott, leidet unter dem dunklen Los, dem er die Toten entgegenführen muß. Und nun Thanatos selbst: er ist eine Verkörperung des reinsten Mitleidens. Der Schmerz der Menschen wird ihm zu seinem selbsteigenen; er ist nicht die gefühllose Notwendigkeit, sondern erschütterter Leidensgefährte. Rätselhafte Unergründlichkeit ruht in den schwerbeschatteten Augenhöhlen. Ein Erbarmen mit dem ganzen Menschengeschlechte entströmt diesem gefühlsdurchsättigten Wesen. Es ist, als könne der Mensch die einfache klare Notwendigkeit nicht mehr ertragen; sie wäre für ihn gleichbedeutend mit einer Verlassenheit, in der Frost ihn durchschüttelte. So bildet er den Tod um zu einem Wesen, das seinem Schmerze entgegenkommt; er nimmt ihm das Furchtbare und Harte, indem er ihn den Jammer der Erde mitempfinden läßt. Die Süße, die eine mitleidende Seele in den bitteren Schmerzenskelch träufelt, muß er kosten, um nicht in seelischer Einsamkeit zu erfrieren.

Abb. 176
Mädchenkopf, nach Abguß, München, Glyptothek

Phot.

Diese weicher gestimmte Zeit war dazu berufen, den zartesten Regungen der weiblichen Psyche zu einem Ausdruck zu verhelfen, der sich unwiderstehlich in die Seele schmiegt, denn sie besaß selbst einen weiblichen Einschlag in ihrem ganzen Charakter. Welche Innigkeit und Zartheit man in die Seele eines Weibes hineinzulegen vermochte, das leuchtet nirgends schöner hervor als aus dem Mädchenkopfe Abb. 176. Dieses Werk läßt erkennen, daß man das Sublimste und Keuscheste empfinden und gestalten konnte; es ist eine sonnenhelle Reinheit der Denkungsart in ihm, eine Schamhaftigkeit von fast unirdischem Adel. Der Mensch, der ein solches Gebilde aus sich herausstellen kann, ist der reinsten Gefühle, der innigsten Liebesverklärung fähig. Wie im Traume gibt der Mensch in der Kunst sein Innerstes kund und entriegelt die Pforten vor seinem Allerheiligsten. Was wir dort erblicken, das ist sein zentrales Ich, und was aus ihm geboren wird, gibt Kunde von seinem eigentlichen Wesen. Eine solche Geburt aus dem Innersten, aus dem Mittelpunkt der Gesinnung ist dieses Kunstwerk; darum hat es eine Wirklichkeit, die über alle Verworrenheit des alltäglichen Lebens gewertet werden muß. Es spricht unmittelbar die Gefühle aus, die der Schöpfer einem jungfräulichen Wesen innerlich entgegenbringt; besäße er sie in Wahrheit nicht als sein Eigenstes, so würde das Werk ihn Lügen strafen, denn die Kunst duldet keine Verstellung. Eine himmlische Sanftmut verklärt die Züge dieses Mädchens; das rührende, anlehnungsbedürftige und zarte Wesen liebt die Kunst dieser Zeit am Weibe. Sie gießt eine Süße der Empfindung in es hinein, die wieder ebenso zarte und kaum greifbare Gefühle erweckt und eine Rührung im Manne hervorruft, die ihn unmittelbar dazu antreibt, schützend seine ganze Liebe über diesem anmutigen Wesen zu entfalten, es zu hüten wie eine zarte Blume. Er ist es selbst, der sich so liebevoll hingeben, sich seiner selbst entäußern möchte und schafft ein Bild, in das er diese seine Gefühle einströmen lassen kann. So kommt ihm seine eigene Sehnsucht allenthalben entgegen, und in dieser Sehnsucht ist etwas unnennbar Zartes, man könnte fast sagen Wundes, das nach balsamischer Erquickung verlangt. Sie liebt die Güte im Weibe, die mütterlich tröstende selbstlose Gesinnung, an der man selbst zum Kinde werden kann. So ist diese Jungfrau eine Tochterseele der knidischen Demeter; sie wird einst ihrer Mutter gleich sein in der alles verstehenden und alles verzeihenden Seelengüte. Eine von leiser Trauer überhauchte und seelisch vertiefte Anmut setzt das 4. Jahrhundert an die Stelle jener unzärtlichen, in herber Verschlossenheit ruhenden mächtigen Frauen der vorangegangenen Epoche. Es bedarf der sich anschmiegenden Seele, der Liebe und der Zärtlichkeit.

Etwas Schmachtendes liegt oft im Auge und der sanften Neigung der Aphroditeköpfe, die dadurch den hoheitsvollen Zug immer mehr verlieren, den Praxiteles ihnen noch zu geben vermochte. Die Werbung um Liebe und die Sehnsucht nach Hingabe treten deutlicher in den Vordergrund. Eine bedeutsame Entwicklung in dieser Richtung bezeichnet der Aphroditekopf in Boston (Abb. 177 u. 178), der praxitelischen Stil verrät, aber in der Weichheit der Modellierung und des inneren Zustandes schon über Praxiteles hinausgeht. Verschwommen ist der Blick, zärtlich träumend ruht er in der Weite; die Lider sind nur leicht geöffnet und winken ein süßes Liebesversprechen, wie es weich in umflorten Frauenaugen eingebettet liegt. Die leichte geistige Verschwommenheit, die aus solchen dämmerigen Blicken spricht, entzieht keine Kräfte dem sinnlich triebhaften und gefühlsmäßigen Leben. Von der zarten stofflichen Behandlung gibt dieser Kopf einen vollendeten Begriff. Duftig fließen die Formen ineinander, als seien sie nur ein Hauch;

Abb. 177
Aphroditekopf, Boston

Phot.

Abb. 178
Alexanderkopf, Boston

Phot.

sie sind nichts Endgültiges mehr, sondern ein Wandelbares, von vibrierendem Leben Bewegtes.

Die letzte Konsequenz dieser malerischen Auffassung zeigt sich in dem hellenistischen Kopf (Abb. 179), der unter dem Namen „das Mädchen von Chios" bekannt ist. Hier existiert überhaupt keine scharfe Abgrenzung der Einzelpartien gegeneinander mehr; wie aus einem leichten duftigen Nebel tauchen die Formen heraus, kurz vor dem Moment des vollständigen Verfließens festgehalten. Auflösend dringt das Licht in die Poren des Steines und weckt ihn auf zu atmendem Leben. Auf der Grenze zwischen Endlichem und Unendlichem scheinen diese Formen eines Menschenantlitzes noch einen Augenblick zu verweilen, um sich mit beidem zu durchdringen. Wie eine Erscheinung taucht der Mensch

Abb. 179
Mädchen von Chios, Boston

Phot.

in der Welt des Raumes auf und trägt noch einen zauberhaften Schimmer von jener rätselvollen Welt des Raumlosen, aus der er kommt und in die er vergeht, auf seinem Antlitz. Ein geisterhafter Hauch liegt ausgebreitet über seinen Zügen. Welch ein Gegensatz tut sich auf zwischen diesem und einem Kopfe des 5. Jahrhunderts! Dort war alles zusammengehaltene Energie, klare Ordnung und Bestimmtheit der körperlichen Grenzen; der Mensch eine festgefügte Form, die sich um ein Willenszentrum kristallisierte. Die zentripetalen Kräfte beherrschten den ganzen Organismus und schlossen ihn als ein

Abb. 180 Schlafende Erinnye, Rom, Nat. Mus.

Phot.

selbstherrliches, aus eigener Kraft zusammenhaltendes Gebilde gegen die Unendlichkeit ab. Hier in diesem Werke will sich das Leben über die materielle Begrenzung hinausdrängen, um mit dem allgemeinen Medium, aus dem heraus es sich zusammengeballt hat, die Verbindung aufrechtzuerhalten. Die zentrifugalen Kräfte lassen die Grenzen erzittern und vibrieren, und in diesem Fluktuieren gewinnen sie eine illusionistische Lebendigkeit, wie sie das Hin- und Herweben zwischen entgegengesetzten Elementen hervorruft. So kommt in diesem Kopfe das Irrationale des Lebens selbst zur Erscheinung, während das fünfte oder das plastische Jahrhundert sich die rationale Klärung der Lebensform in jeder Beziehung zur Aufgabe machte. Was für die körperliche Seite gilt, das

determiniert auch die geistige. Es fehlt diesem Wesen auch geistig eine zentrale Bestimmtheit, ein klärendes Ich, das in einem Einheitspunkt das ganze Sein zusammenfaßt und aus einer Beleuchtungsquelle belichtet. Die helle Enge der Bewußtheit wird von der weiten Dämmerung des Unbewußten aufgesogen; eine geistige Unräumlichkeit gibt dem Wesen den Reiz des Rätselhaften und Undefinierbaren. Es ist etwas von der Unendlich-

Abb. 181
Aphroditetorso, Athen, Nat. Mus.

Phot.

keit des Meeres in ihm. Daß solche Eigenschaften an einem weiblichen Kopf zutage treten, ist wohl kein Zufall; mit dem Wesen des Weibes konnte die Kunst am ehesten dieses Aufgehen der Persönlichkeit in einen traumhaften Zustand der Unbewußtheit verbinden. Mit dem unendlichen Werden ist es verschlungen; es stellt in diesem Ablauf keine Zäsur dar, durch welche sich erst die geistigen Kräfte stauen, sammeln und organisieren können, um den Strom zu überblicken, sondern ungehemmt fließt das Leben durch sein Wesen hindurch, es rein als Werkzeug seines unendlichen Fortbegehrens benützend. Es

ist etwas Vegetatives in dieser Form, ein blumenhaft zartes Leben, dessen Seele sich in Duft auflöst. So besitzt dieses Werk das Rätselhafte der gesamten Natur, die, in sich selbst versunken, lebt und Leben schafft nach einem ewigen Willen, der jenseits aller menschlichen Vernunft liegt. Der Künstler sieht im Weibe nicht mehr diese klarbegrenzte organische Form, die dem Kreislauf des Werdens abgerungen und aus ihm herausgestellt ist, sondern die Einheit mit demselben, das Mystische seiner Natur. Zu dem Aufgehen in die Geheimnisse der Mystik, in die der irrende suchende Mensch, dem die rationale Helle des diesseitig begrenzten Daseins zu eng geworden ist, sich gegen Ende der antiken Welt zu erweitern sucht, ist der besprochene Kopf die künstlerische Parallele. Auch in ihm hat das unfaßbar Mystische des Lebens, seine Entmaterialisierung, einen so weit wie möglich gehenden Ausdruck gefunden. Eine Auffassung, die im 4. Jahrhundert sich leise ankündigt, wird hier auf eine Konsequenz getrieben, die einzig dasteht.

Abb. 182
Aphrodite, Brit. Mus.

Phot.

Von der Wandlung des Gefühlslebens gibt uns die schlafende Erinnye (Abb. 180) noch eine bedeutsame Nuance. In der Orestie des Äschylos erscheinen die Erinnyen als furchtbare und grauenerweckende Wesen, die nur an die gräßliche Bestrafung des Mörders denken und in dieser Aufgabe eine Grausamkeitswollust empfinden. Sie erwecken Furcht und Abscheu. Diese Erinnye des hellenistischen Künstlers offenbart ein ganz anderes Gemütsleben. Dumpfe Verzweiflung malt sich in ihrem Antlitz, sie leidet selbst unter der Aufgabe, die sie zum Schreckbild macht, und nicht einmal der Schlaf schenkt ihr Frieden und Erlösung. Das Wesen, das Furcht und Grauen erwecken soll, erregt im Menschen Mitleid. Die Qual seines Loses läßt es ihn mitfühlen und wendet sich an seine Teilnahme. Wie anders wirkt die Meduse, ein ähnliches Schreckbild, in der früheren Kunst. Die archaische Maske will Furcht erregen, aber die Kunst findet dazu nur die Mittel der grotesken Verzerrung, die wohl auf kindliche Gemüter erschreckend wirkt, während der geklärte Mensch in der Übertreibung nur das Komische empfindet. Die klassische Kunst des 5. Jahrhunderts will dieselbe Wirkung, erreicht sie aber mit so viel maßvolleren und vollendeteren Mitteln. In der Meduse Rondanini ist das Fratzenhafte gänzlich verschwunden, sie hat den Ernst und die Schönheit der organischen Natur; die Einzel-

Abb. 183
Venus
Anadyomene,
Oberteil,
Vatikan

Phot.

Abb. 184 Venus von Ostia, Brit. Mus.

Phot.

heiten drängen sich nicht mehr aus der Gesamtlage heraus, sondern ordnen sich zu einem Gefüge von großartiger Einheit und Einfachheit. Durch die maßvolle geklärte Form vermag diese Kunst ein Grauen von grandioser Echtheit in die Seele des Betrachters zu werfen. Das mythische Wesen wird nach seiner objektiven Natur zur Erscheinung gebracht, denn das allgemeine Gefühl stand noch in unmittelbarem Zusammenhang mit der ursprünglichen mythischen Auffassung und erscheint darum in der Form der Objektivität. In die Erinnye ist das neue subjektive menschliche Empfinden des Schöpfers hineingeflossen. Er grübelt über die mythische Gestalt, möchte sie mit einem Leben erfüllen, das dem seinen ganz entspricht; denn die Prägung, die sie im Mythos erhalten hat, befriedigt ihn nicht mehr. So rückt er sie näher zu sich heran, raubt ihr, ohne es zu denken, die objektive Bestimmtheit und macht sie zum Spiegelbild seines eigenen Seelenzustandes. Die weibliche Gestalt erhält durch diese Gefühlswerbung, die oft mit einer adeligen Zartheit ausgedrückt ist, eine Wesensvertiefung. Doch diese Sucht nach Mitgefühl macht bei der weiblichen Figur nicht halt, sie durchdringt auch die männlichen Gestalten und verkündet das Versiegen der seelischen Kraft und des männlichen Stolzes. Die Giganten des pergamenischen Altars und der Laokoon betteln um Mitleid; sie besitzen die innere Kraft nicht mehr, ihr Leiden still und mit Würde zu tragen oder das Haupt in Scham zu verhüllen. Mit ihrem Stolze ist es zu Ende, und diese seelische Gebrochenheit wirkt um so unerquicklicher, als sie in schroffem Kontrast steht zu dem muskulösen Kraftprotzentum der Körper. Mit diesem Geschlechte erlosch die schöpferische Kraft des Griechentums; es war zu Ende mit seinem Leben und mit jener seelischen Elastizität, die gegen jede Schwere des Daseins die aufstrebende Kraft eines stählernen Widerstandes setzte.

DAS 4. Jahrhundert schafft die Vollendung des weiblichen Körperideals, das bis in die letzten Zeiten der griechischen Kunst festgehalten und in immer neuen Redaktionen dargestellt wird. Die hellenistische Zeit trägt einige charakteristische Züge meist genrehafter und kapriziöser Art hinzu, ohne doch durchgehends einen ganz neuen und selbständigen Typus zu schaffen. Die große von Grund aus neu schaffende Kraft ist ihr nicht eigen, sie verfügt mehr über eine glänzende technische Virtuosität und eine vollendete Leichtigkeit ältere Motive zu variieren, als daß sie vollständig neue innere Werte zu offenbaren vermöchte. Fast alle ihre Aphroditefiguren weisen zurück auf praxitelische

Formulierung. Zu der hohen Auffassung dieses Künstlers kann sie sich aber nur selten aufschwingen, der Geist ist ein anderer geworden. Praxiteles ist die Quelle, die einen mächtigen Strom hineinsendet in die ausgedehnte Landschaft, als welche der Hellenismus erscheint.

Eine griechische Kopie nach einem Original aus dem praxitelischen Kunstkreise liegt in dem Aphroditetorso Abb. 181 vor. Er steht der Knidierin nahe durch die unangekränkelte Natürlichkeit und Freiheit, mit der das Nackte verherrlicht ist. Blühendes Leben liegt in diesen Gliedern; in weichen Übergängen von einer Form zur anderen breitet es sich über die ganze Oberfläche aus. Mit dem Torso verwandt ist eine hellenistische Umbildung eines praxitelischen Werkes (Abb. 182), in dem die Seiten nur vertauscht sind. Dem Zusammenschluß der Gesamtform, wie er früher so einfach durch die seitliche Neigung des Hauptes zustande gebracht wurde, ist hier bewußt entgegengewirkt durch das Aufheben des Kopfes und des linken Armes. Einer lebhafteren Gebärde zuliebe wird die Ruhe der Gesamterscheinung um ein weniges gelöst, und eine leichte Koketterie tritt an ihre Stelle. Das Schönste an dieser Gestalt ist wohl das Hineintauchen des Körpers in das Gewand und seine organische Fortsetzung unter der reichen Hülle. Furtwängler hat in diesem Werk eine Kopie nach der Statue der Phryne erkennen wollen; das leichtere Motiv scheint für die Darstellung der Hetäre zu sprechen, aber das sind Vermutungen, denen eine feste Grundlage fehlt.

Ganz von Liebreiz umflossen ist die Statue einer Venus Anadyomene (Abb. 183). Weiche Anmut liegt in jeder Bewegung, und eine empfindsame Süße strömt von einer zarten Seele bis in die letzte Grenze des Körpers. Die Lieblichkeit hat etwas Rührendes, da sie so ganz unschuldig, ungemacht und fast kindlich erscheint. Hinter dieser mädchenhaften Zartheit verschwindet der hoheitsvolle Charakter des göttlichen Weibes. Noch

Abb. 185
Musenrelief aus Mantinea, Athen, Nat. Mus.

Phot.

Abb. 186 Frauenstatue, Athen, Nat. Mus.

Phot.

weiter ins Niedliche verkleinert ist die Göttin in der Aphrodite von Ostia (Abb. 184). Schmächtig biegt sich der Körper zu einer weich geschwungenen Wellenlinie. Das Gewand droht herabzugleiten; sie klemmt es mit den Beinen fest, und in dieser Bewegung, der der ganze Körper durch ein leichtes Zusammensinken Rechnung trägt, liegt eine feine sinnliche Koketterie.

Von der bekleideten Frauengestalt praxitelischen Stiles geben uns die Musen auf den Reliefs von Mantinea einen Begriff (Abb. 185). Sie rühren zwar nicht von Praxiteles' eigener Hand her, sind aber doch aus seiner Werkstatt hervorgegangen und verleugnen nicht, obwohl sie keineswegs sorgfältige Arbeiten darstellen, den anmutigen Charakter praxitelischer Kunst. Eine ungezwungene Natürlichkeit lebt in diesen heiteren sanftmütigen Gestalten. Das Gewand scheint ganz sich selbst überlassen, so wenig spürt man die Anordnung nach einem bestimmten Gesetz, und doch ist es durch eine feine Auslese zwischen wichtigen und unwichtigen Elementen zu dieser einfachen Klarheit gestaltet worden, nur merkt man das Gesetz nicht. Diese gelöste Freiheit macht die Anmut ungezwungen. Alle diese Gestalten kehren in größerer oder geringerer Variation in der Kunst wieder und daran merkt man, welch ein Anreger Praxiteles gewesen ist. Der mittleren Muse verwandt ist die vornehme Frauenstatue Abb. 186. Auch hier bewahrt das Gewand seine natürliche Freiheit in den Einzelzügen, ohne daß dieselben aus der großen Ordnung, die durch den Körper bestimmt wird, heraustreten. Eine edle Frau, in deren Seele Vornehmheit und liebevolle Güte sich durchdringen, steht in diesem Bilde vor uns. Maßvolle Ruhe verklärt ihr Wesen, dem wir mit verehrungsvoller Sympathie entgegenkommen; denn diese Hoheit der Ruhe ist ganz frei von Kälte, sie wird gemildert durch ein gütiges Herz.

Von den Musenreliefs und dieser Statue führt der Weg so unmittelbar zu den Terrakottafigürchen, daß wir einige hier anschließen wollen. Etwas von dem stillen Leuchten praxitelischen

Geistes ruht als ein Abglanz auf diesen kleinen oft flüchtigen Handwerksarbeiten. Sie zeigen, wie das allgemeine künstlerische Gefühl entwickelt und durch alle Schichten hindurchgesickert war. Das ganze Leben ist davon durchdrungen; auch der geringste Former besitzt einen wahren Schatz an bildnerischen Fähigkeiten und eine Verfeinerung des Empfindungsorgans, die bis in die Fingerspitzen hineingeht. Wie voll von Leben steckt die kleine Tonfigur Abb. 187; welche Natur und welcher Reichtum in dem Gewande! Mit restloser Deutlichkeit tritt der Körper in seinem Geschiebe unter der Hülle hervor; Gewand und Körper sind eine Einheit und haben doch jedes für sich eigenes Leben. Wo findet sich noch eine solche Kultur der Kleidung, die doch zugleich Natur ist! Eine unendliche Zartheit liegt in dem Figürchen Abb. 188; es spricht in seiner lieblichen Versunkenheit ganz für sich selbst. Wie Gestalt gewordene Träume einer zarten Phantasie erscheinen uns diese kleinen Kunstwerke; süß verträumtes Leben und innige Seelenstimmung spiegeln sie wider. Keine gewaltigen Leidenschaften stören das Gemüt auf; tändelnd spielt der Rhythmus des Lebens in den Grenzen der Anmut und zaubert ein Bild von idyllischer Innigkeit hervor. Diese Figuren sind die Lyrik in der bildenden Kunst des vierten und der folgenden Jahrhunderte. Abb. 189 und 190 stellen ein Mädchen dar, das in ruhigem Sinnen auf einem Felsen sitzt. Die ganz bekleidete Gestalt ist eines der besten Exemplare dieser Gattung. Locker umgibt das Gewand den Körper, zwischen hängenden und anliegenden Partien ist ein lebendiger Gegensatz. Von Teil zu Teil baut sich der Körper auf zu einem ruhigen Ganzen, das von einem inneren Rhythmus durchdrungen wird; keine Bewegung, die nicht weiterschwingt, die sich nicht ins Ganze schmiegt ohne Bruch. Mit welchem Reiz diese Kunst Szenen aus dem täglichen Leben ausstattet, zeigen die zum Knöchelspiel niederhockenden Mädchen (Abb. 191). Im Spiel versunken geben sie unabsichtlich ein Bild erfreuender Anmut. Aus jeder Bewegung klingt der seelische Grundton einer süßen Zärtlichkeit und Gefühlsinnigkeit.

Abb. 187
Terrakottafigur, Louvre

Phot.

In einem vertraulichen Zwiegespräch belauschen wir die beiden Mädchen Abb. 192. Neugierig munter reckt sich das linkssitzende zu der Genossin hinüber, um eine wichtige Mitteilung, vielleicht in einer Liebesangelegenheit, zu vernehmen. Kokett schmiegt sich die Figur Abb. 193 an den Felsen; sie wächst aus ihm heraus wie das Leben aus der Erde. Tändelnd neigt sie das Haupt zur Seite, um sich in der lockendsten Pose dem Lieb-

Abb. 188
Terrakottafigur, Athen, Nat. Mus.

Phot.

haber, der in der Erinnerung vielleicht vor ihr auftaucht, zu zeigen. Eine schelmische Grazie liegt in diesem Werkchen. Gute saubere Ausführung besticht an den drei Figürchen Abb. 194. Die Details an Gewand und Körper sind mit größter Sorgfalt ausgeprägt. In einem mächtigen Bausch flutet das Gewand zurück wie bei der schwebenden Nike des Paionios, und der Körper tritt wie nackt aus den dunkleren Hintergrundflächen hervor. Der lange schmale Oberkörper und die dagegen auffallend breiten Hüften erinnern an jenen Typus, der uns auf pompeianischen Gemälden schon entgegentrat. Eine langgliedrige Schöne (Abb. 195) produziert sich in der Tanzkunst, ohne gerade Vollendetes zu leisten. Die schlenkrichten Glieder sind ihr etwas im Wege, und der lange Schwanenhals wirkt ein wenig komisch. Ein bißchen Karikatur er-

Abb. 189
Terrakottafigur, Berlin

Nach Kékulé Tonfiguren

höht aber die Lustigkeit der Person, der wir darum ein Tänzchen nicht ungern gestatten. Ein genrehaft reizvolles Motiv ist in der folgenden Figur (Abb. 196) dargestellt; der Wind fährt in das Gewand hinein und bläht es zum Segel auf. Wie aus einer Muschelschale hebt sich der entblößte Oberkörper heraus und gewinnt durch Zufall den trefflichsten Hintergrund. Mit dem rechten Oberschenkel sucht das Mädchen den fliehenden Stoff festzuklemmen, da die Hände ihn nicht mehr erreichen können. Durch solche momentane Züge sucht die hellenistische Kunst gern Kontraste hervorzubringen, die das Nackte effektvoller herausstellen.

Mit der Unmittelbarkeit des wirklichen Lebens stehen viele dieser anspruchslosen Kunstwerke vor uns und bilden so eine Ergänzung zur großen Kunst, von deren originalem Wesen uns in Wahrheit ja nur

Abb. 190 Terrakottafigur, Brit. Mus.

Phot.

Abb. 191 Knöchelspielerinnen, Terrakotta, Brit. Mus.

Phot.

Abb. 192
Mädchen im Gespräch, Terrakotta. Brit. Mus.

Phot.

wenig überliefert ist. In ihrer entzückenden Grazie verraten die Terrakotten die leichtere Seite des Frauenideals, wie es im 4. Jahrhundert beliebt wurde. Charme, Heiterkeit und eine Gefühlsinnigkeit, die von einnehmender Süße durchtränkt ist, beseelt diese mädchenhaften Frauen. Es ist jener liebenswerte Typus, wie er auch durch die Komödien Menanders hindurchschreitet und den abenteuerlustigen nach Liebe schmachtenden athenischen Jüngling in die Banden des Eros schlägt. Die kleinen individu-

Abb. 193
Terrakottafigur, Brit. Mus.

Phot.

Abb. 194
Terrakottafiguren, Boston

Phot.

ellen Interessen differenzieren das Leben und geben ihm eine schillernde Oberfläche, den Glanz der luftigen Seifenblase, die so leicht zerspringen und ins Nichts verschwinden kann.

ATHEN mußte untergehen in der großen monarchischen Organisation, die im Norden wie ein magnetisches Zentrum alle Ströme an sich zog. Alexander sammelt das griechische Vielerlei und breitet seine Kultur aus über die Welt. Er trat in dem Augenblick auf den Plan, als in dieser Kultur die eigentlich neuschöpferischen Kräfte im Absterben begriffen waren, so daß die Menschheit sich mit einem Kombinieren und Genießen reicher überkommener Werte zu beschäftigen begann. Eine solche in der Hauptsache reproduzierende Sammelkultur brauchte den engen Zusammenschluß, die Konzentration der nationalen Kräfte nicht mehr, sondern sie konnte auf anderem Boden ebenso gedeihen, wie auf dem abgewirtschafteten des Mutterlandes. Griechenland büßt mehr und mehr seine hervorragende Stellung ein in der neuen Weltkultur. Der Strom flutet in die Breite und verliert naturgemäß die Tiefe und den einheitlichen Anblick, den er bisher immer noch gewährt hatte.

Von der kriegerischen Pathetik, welche das Zeitalter Alexanders und seiner Nachfolger kennzeichnet, ist die Nike von Samothrake (Abb. 197) ganz erfüllt. Demetrios Poliorketes stiftete sie den Göttern als Weihgeschenk für die Gewährung des Seesieges über Ptolemaios. Die Göttin war auf dem Bug eines Schiffes dargestellt; in stürmischer Bewegung schreitet sie vor, um den Sieg auszuposaunen. Die vornehme erhabene Ruhe, welche der aus göttlichen Höhen wie ein mächtiger Vogel herabschwebenden Nike des Paionios eignet, konnte dieser Zeit nicht mehr genügen. Sie mußte die Göttin ganz mit der realen Situation verbinden und das Äußerste an Dynamik haben, um mitgerissen

zu werden in eine alles überrumpelnde Bewegung. Das Kunstwerk gönnt dem Betrachter nicht mehr die Ruhe der Kontemplation, sondern reißt ihn hinein in seine pathetische Unruhe. Es ist nicht nur das leidenschaftliche Vorwärtsstürmen, sondern die ganze Behandlung der Oberfläche, die den Eindruck des blitzartig Wechselnden hervorruft. Schatten- und Lichtpartien scheinen einander zu jagen und tanzen wie Sonnenflecke unter windbewegten Bäumen. In großen Wulsten überschneiden Faltenmassen den Körper, wälzen sich hinüber und herüber wie stürzende, vom Sturm hin und wider gepeitschte Wassermassen. In jeder Bewegung ist eine Zügigkeit, gegen die es kein Erwehren gibt, man wird hinein-

Abb. 195 *Terrakottafigur, Paris, Bibl. nationale*

Abb. 196 *Terrakottafigur, Boston*

Phot.

gezwungen in diesen Kampf der Gegensätze, der mit solch illusionistischer Kraft gestaltet ist, daß man kapituliert vor der Wucht der momentartigen Erscheinung. Das Triumphgeschrei einer siegestrunkenen Soldateska scheint in dieser Gestalt Form gewonnen zu haben; es ist nicht mehr das ruhige Bewußtsein der eigenen Kraft und Würde, sondern der Rausch des Kriegsglückes, die Losgelassenheit des ganzen Temperamentes, was den inneren Gehalt der Darstellung bildet. Auf das Pomphafte, Hochtönende und Effektvolle ist das Gefühl gerichtet, und die Kunst gibt ihm einen großartigen entsprechenden Ausdruck.

An leidenschaftlicher Körperbewegung läßt die Berliner Tänzerin (Abb. 198) der Nike nichts nach. Die Achsendrehung ist hier noch heftiger, so daß der Leib sich wirklich

Abb. 197
Nike von Samothrake, Louvre

Phot.

mit seiner Bewegung in alle drei Dimensionen hineinschraubt. Das räumliche Moment spricht so viel stärker mit als in der früheren Kunst, nachdem Lysipp in seinem Apoxyomenos die volle Rundentwicklung erreicht hatte. Mit dieser Durchdringung des Raumes nähert sich die Kunst der Natur noch um einen weiteren Schritt; sie geht vom ruhigen gehaltenen Stil, in dem eine Konzentration des geistigen Menschen auf wenige kraftvoll ausgestaltete Seiten sich kundgibt, über zur Wahrheit und Unmittelbarkeit der Erscheinung, von der Dauer zum Moment, vom vorgestellten Sein zur Wirklichkeit. In der Gesamthaltung der Tänzerin und der Gewandbehandlung ist trotz der leidenschaftlichen Bewegtheit doch noch so viel ruhige Größe, daß man das Original gern höher in der Zeit hinaufrücken möchte. Die freie Beherrschung des Körperlichen gestattet die lebendigste Verwirklichung der künstlerischen Idee; ein hinreißender Schwung geht durch diese Gestalt, ein Bewegungsjubel ohnegleichen.

Eine ganz eigenartige Stellung innerhalb der hellenistischen wie der gesamten griechischen Kunst nimmt das sog. Mädchen von Antium ein (Abb. 199 u. 200). Die realistische Tendenz der hellenistischen Periode ist vielleicht in keiner sonstigen großen Mädchenfigur so offensichtlich wie hier. Mit Absicht entsagt der Künstler der schönen Ordnung und sorgfältigen Auslese der Motive; die ganze Zufälligkeit des Wirklichen ist in diesem Gewande beibehalten. Im Vergleich zu den rhythmisch geklärten Hüllen anderer Werke und vom Standpunkte der Parthenonkünstler aus könnte man diese Gewandlösung schlampig nennen. Aber dieser Standpunkt ist nicht allein maßgebend; was die Gestalt an klar geordneter Rhythmik verliert, gewinnt sie an unmittelbarer Natürlichkeit. Der künstlerische Reichtum der Antike erfährt durch dieses Werk eine neue Bestätigung; auch in dem scheinbar Wahllosen bewahrt die Gestalt doch als Ganzes eine einheitliche Ansicht und Stimmung. Vorzüglich paßt das ungezwungen umgeworfene Gewand zu dem Ausdruck vollständiger Versunkenheit, der das Wesen der Figur kennzeichnet. Das Mädchen ist so sehr innerlich in Anspruch genommen, daß es seiner äußeren Erscheinung keine Achtung schenken kann; das Gewand hängt an seinem Leibe, wie es eben mag, wenn es nur nicht hindert. So wird dieses äußere Moment vom Künstler benutzt zur psychologischen Charakterisierung. Eine gewisse Derbheit der Glieder ist diesem Mädchen eigen, robuste Gesundheit verrät der Körper; von weiblicher Eitelkeit, die auch noch aus dem Unterbewußtsein heraus wirkt, ist es ganz frei. Es hat etwas Jünglinghaftes in seinem Wesen; aber dieses Jünglinghafte in der äußeren Erscheinung resultiert nicht wie in der ersten Zeit des 5. Jahrhunderts aus einem Mangel an künstlerischem Interesse für die weibliche Gestalt, so daß für sie einfach das männliche Ideal maßgebend wird, sondern es ist bewußte Gestaltung eines objektiven Charakters, einer individuellen Erscheinung. Es sind uns nicht viele weibliche Statuen erhalten, die dem herrschenden Individualismus dieses kosmopolitischen Zeitalters in irgendeiner Weise Rechnung tragen, da die hellenistische Kunst sich im allgemeinen mehr der Weiterbildung jenes Schönheitsideales vom 4. Jahrhundert widmete. Etwas männlich Kräftiges liegt in dem Auftreten dieser Gestalt, die darin der Repräsentant eines neuen Frauengeschlechtes ist. Die Menschheit sah in dieser Zeit Persönlichkeiten unter den dynastischen Frauen aufstehen, die mit starker Betonung ihres legitimen Rechtsanspruchs in die Geschicke der Welt eingriffen und mit männlicher Entschlossenheit die Zügel erfaßten. Mit solchen charakter- und willensstarken Naturen, die vor keiner Konsequenz zurückschreckten, läßt sich das Mädchen von Antium gewiß nicht auf die gleiche Linie stellen,

Abb. 198
Tanagra,
Berlin

Phot.

Abb. 199
Das Mädchen von Antium, Rom, Mus. Naz.

Phot.

Abb. 200
Kopf des Mädchens von Antium, Rom

Phot.

aber eine Einwirkung von dort her läßt sich in diesem ungezwungen frei und stark auftretenden Wesen nicht verleugnen. Es ist eine stolze Anmut in seiner Natur, die von praxitelischer Süße und schmiegsamer Weichheit weit entfernt ist; auch die pompöse Massigkeit unterscheidet es von praxitelischer Grazie.

Eine entscheidende Rolle spielten die Frauen an den Höfen der Diadochenfürsten; schon in Mazedonien waren sie stärker in den Vordergrund getreten als im eigentlichen

Griechenland. Eine ganze Reihe scharf umrissener Charaktere tritt von der mazedonischen Olympias, der Mutter Alexanders, bis zu der letzten ägyptischen Kleopatra auf den Plan und verflicht sich mit den großen weltbewegenden Ereignissen. In der Kleinkunst, auf Gemmen und Münzen, werden diese individuellen Charaktere zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gemacht. Neben idealisierten pathetischen Köpfen stehen solche von durchaus realistischer Prägung. Aber fast nur die Kleinkunst bricht mit der Verflechtung von Frauenbildnis und idealer Schönheit. Die statuarische Kunst scheint, soweit sich nach den erhaltenen Werken urteilen läßt, dem weiblich Anmutigen, bestrickend Schönen den Vorrang gegeben zu haben vor dem individuell Charakteristischen und Prägnanten. Selbst geistig bedeutende Frauen, Dichterinnen usw., werden doch eigentlich nie nach ihrem individuellen Charakter festgehalten; auch in ihnen sucht man mehr das Ideal des echt Weiblichen an sich, Anmut und liebenswerte Grazie, weiche träumerische Gemütsstimmung und hingebende Süße zum Ausdruck zu bringen, das, was erotisch auf den Mann zu wirken vermag. Fast alle diese Frauen werden nach praxitelischen oder skopasischen Typen hin idealisiert, als ob man sich gescheut hätte, die Frau rein als Persönlichkeit zu werten und zu verewigen, während man doch bei Männerporträts sich nicht entgehen ließ, auch das an sich Häßliche zur Charakteristik in den Bereich der künstlerischen Wiedergabe aufzunehmen. Vom Weibe verlangte man eben, einem natürlichen erotischen Instinkte zufolge: Schönheit und Ebenmäßigkeit. Das geistig Individuelle vermochte noch keinen vollgültigen Ersatz für ein unschönes, unharmonisches Äußere zu geben. Unbewußt schätzte man an der Frau doch immer das neutrale Wesen, eine ruhig harmonische Welt, die durch keine Exzentrizität einseitig und disharmonisch auf die Nachkommenschaft einwirken konnte. Darin kommt wieder jener Naturinstinkt zum Durchbruch, der in der Antike von jeher mächtig war und die Abgrenzung von männlicher und weiblicher Sphäre bestimmte. Denn das Wesen der Mutter ist ausschlaggebend für die kommende Generation, in ihm liegt das große Regulativ des Lebens. Daher mag es kommen, daß selbst diese individualistische Epoche durch das Ideal des Ebenmaßes und der Harmonie zwischen Geistigem und Sinnlichem, das Besondere, Einseitige und Charakteristische in der Frau zu mildern bestrebt war. Im Ideale zeigen sich die Grundinstinkte, etwas von der inneren Wunschwelt, und eine griechische Statue sollte doch immer etwas Allgemeines an sich tragen; sie war nicht bloße Verewigung einer vereinzelten realen Erscheinung.

Die geschichtliche Entwicklung hatte die griechische Polis, in der jedes Individuum für ein Allgemeines tätig sein mußte, gesprengt. Die politische Herrschaft einer demokratischen oder aristokratischen Vielheit, die in steter Reibung ausgleichend unter sich wirken mußte, war übergegangen an einzelne monarchische Zentralgewalten, welche alle Machtvollkommenheiten der Polis in sich vereinigten. Dadurch wird die übrige Menschheit stärker in das Privatleben zurückgedrängt und dem mäßigenden Einfluß allgemeiner Interessen und Tätigkeiten entzogen. Das Individuum behält seine Kräfte mehr für sich und wendet sie stärker auf seine Einseitigkeit und Charakterprägung, der nunmehr wenig Hemmungen im Wege stehen. Es wird frei für den ungezwungenen und oft ungezügelten Genuß in seiner privaten Sphäre, verliert das beschränkende Maß und kann in allen Dingen maßlos werden. Ranke beleuchtet dieses Verhältnis in seiner Weltgeschichte, wo er von der Schule der Stoiker und Epikureer spricht, mit folgenden Worten: „Eine politische Macht konnte Athen nicht mehr sein; aber in dem Zustande fortwäh-

render Gefahren und Beängstigungen, in den es geriet, brachte es die beiden Schulen hervor, in denen sich die Ethik mit der Politik auf andere Art auseinandersetzte als früher geschehen war, deren Doktrinen der Persönlichkeit dem Staat gegenüber ihr besonderes Recht vindizierten: Schulen, die selbst in ihren abweichenden Ansichten eine große Hinterlassenschaft für die Welt gebildet haben. So war es fortan immer: die Persönlichkeit setzt sich zu dem Gemeinwesen in ein ihr selber angemessenes Verhältnis." Seit dem Peloponnesischen Kriege nahm diese Entwicklung ihren Fortgang, bis das allgemeine Wesen so geschwächt war, daß es im mazedonischen Königtum untergehen und zur Beruhigung kommen mußte. Als Gegengewicht verlangte der schrankenlose Individualismus den Absolutismus. Die in ihre Atome zersetzte Menschheit bedurfte einer Kraft, welche in dem Zerstreuten die Ordnung und den Zusammenhang aufrecht erhielt, und ein Gefühl für diese Notwendigkeit gibt sich darin kund, daß man das Herrschertum schon im Gegenwärtigen vergöttlichte. Die republikanische Götterwelt war auch zerfallen; sie konnte die Gemüter nicht mehr vollständig beherrschen und befriedigen, darum suchten sie eine neue Macht, der sie sich verehrend neigen konnten. Ein Teil dieses Anlehnungs- und Verehrungsbedürfnisses macht sich in der Apotheose der Herrscherpersönlichkeiten Luft, ein anderer in monotheistischer Zentralisierung des Göttlichen, ein dritter endlich in mystischer Sehnsucht nach einem Wesen, das aus der Haltlosigkeit erlöste. Nur eine kurze Zeit konnte der Individualismus, das Vorrecht einiger starker Persönlichkeiten, sich selbst genügen; zum allgemeinen Prinzip erhoben offenbarte er bald die Schwäche des Menschengeschlechts. In all diesen Erscheinungen, die meist unter der Oberfläche liegen, zeigt sich, daß der Mensch, der die innere Selbstsicherheit eines geklärten und alle Kräfte in nutzvoller Tätigkeit haltenden Zustandes verloren hatte, nach einem neuen Halt suchte, den er sich selbst in seiner persönlichen Vereinzelung nicht mehr geben konnte. Der Kosmopolit sieht sich in einer lärmvollen Verlassenheit und empfindet eine kranke Sehnsucht nach glücklicheren Zuständen. In der Poesie des Hellenismus herrscht neben dem hochtönenden pathetischen Stil, der mit gewollter Anstrengung auf eine äußerliche Großartigkeit hinzielt, das intime abgeschlossene Kunstwerk, die ländliche Idylle mit ihrer von Blumenduft und Quellengemurmel durchzogenen Stille, in welcher der Geist des übersättigten Großstadtmenschen Erquickung und Ruhe sucht. Am ruhig pulsenden Herzen der Natur will er genesen; aber er trägt in diese Hirtenromantik seine differenzierte und raffinierte Gefühlswelt hinein und erfüllt sie mit sentimentaler, schmachtender Liebessehnsucht. Diese Hirten und Hirtinnen der alexandrinischen Dichter sind galante Kulturmenschen voll erotischer Genußsehnsucht, die nur das Gewand des Stadtmenschen mit dem einfachen und rauhen Hirtenkleid vertauscht haben. Ein müdes Sehnen ohne Tatkraft verklärt die einfachen Lebenszustände und träumt ihnen nach wie dem verloren gegangenen Paradiese. Die Liebe scheint der einzige Lebensinhalt dieses müßiggängerischen Privatmenschen geworden zu sein. Etwas Feminines, Verzärteltes liegt in seinen Poesien; sie waren vornehmlich für die galante Welt eines höfischen Kreises bestimmt, in welchem die Frau eine tonangebende Rolle spielte. Die bildende Kunst reagiert auf diese erotische Zeitstimmung durch die Vorliebe für nackte Aphroditen, die nun ganz dem irdisch sinnlichen Leben angehören. Praxiteles suchte die Nacktheit der Göttin noch zu motivieren und ihr den Charakter des Momentanen zu verleihen, denn mit dem Gewande fiel ja schließlich die letzte Schranke zwischen der Göttin und dem sinnlich begehrenden, der Liebe

untertänigen Weibe. Die Hoheit und Größe der Form, die das 4. Jahrhundert dem nackten Venuskörper gegeben hatte, ist noch vorhanden in der melischen Aphrodite, der hellenistischen Umarbeitung einer Schöpfung des 4. Jahrhunderts (Abb. 201 u. 202). Nichts Sentimentales und Süßliches liegt in diesem Werke; die Kraft der gesunden, unerschöpflichen Natur ist eingeschlossen in den mächtigen Formen. Diese Verherrlichung des weiblichen Leibes, des weiblichen Prinzips überhaupt hat kaum sonstwo eine Parallele. Die Natur des Weibes wird in ihrer ganzen Größe und nie ermattenden Kraft zu monumentalem Ausdruck gebracht. Unverwüstlich wie die hervorbringende Kraft der großen Mutter selber ist dieser Leib, ein umfassendes Symbol für die Herrlichkeit des sinnlichen Daseins, für seine Unerschöpflichkeit, aus der unendliches Leben quillt. Diese nie erlahmende Lebens- und Gestaltungskraft der Natur ruht in dem Leibe der Venus von Milo. Rodin hat ihr (L'art et les artistes. März 1910, S. 243) einen begeisterten Hymnus gesungen, von dem einige Worte hier stehen mögen:

Abb. 201
Aphrodite von Melos, Louvre

Phot.

Tu n'es déesse que de nom. Ce qu'il y a divin en toi, c'est l'amour infini de ton sculpteur pour la nature . . .

Quelle splendeur en ton beau torse, assis fermément sur tes jambes solides, et dans ces demi-teintes qui dorment sur tes seins, sur ton ventre splendide, large comme la mer! C'est la beauté étale, comme la mer sans fin . . . Tu es bien la mère des dieux et des hommes! . . . Les anciens ont obtenu, avec un minimum de gestes, par le modelé, et ce caractère individuel, et cette grâce empreinte de grandeur qui apparente la forme humaine aux formes de la vie universelle. Le modelé humain a, chez eux, toute la beauté des lignes courbes de la fleur. Et les profils sont fermes, simples comme ceux des grandes montagnes: c'est de l'architecture . . .

. . . Les ombres, le jeu divin des ombres sur les marbres antiques! On peut dire que les ombres aiment les chefs d'œuvre. Elles s'y accrochent, elles leur font une parure. Je ne retrouve que chez les Gothiques et chez Rembrandt de tels orchestres d'ombres . . .

Passages ineffables de la lumière à l'ombre! Inexprimable splendeur des demi-teintes! Nids d'amour! Que de merveilles qui n'ont pas encore de nom dans ce corps sacré.

Das wunderbare Leben der Oberfläche, der fließende Übergang von Teil zu Teil, bis sich das Ganze als eine einheitliche Erscheinung vollendet, und hinter dieser im Lichte schimmernden und zitternden Oberfläche das feste organische Gebäude, das zusammenhaltende Gerüst, machen die Venus von Milo zu einem unsterblichen Werke. Die feste

Abb. 202
Aphrodite von
Melos, Oberteil
Louvre

Phot.

plastische Form beginnt zu schwingen, sich frei zu machen vom Zwange des absoluten Soseins, und saugt mit dem Lichte das rätselhafte Leben in sich, dabei doch ihre innere Notwendigkeit bewahrend. Ein ewiges Schimmern gleitet über den Stein und haucht dem kalten Stoffe die Wärme lebendigen von Blut durchpulsten Fleisches ein. Um das architektonische Gerüst des Menschenleibes legt sich eine blühende Hülle, die alle Härten verkleidet; das Baugesetz wird eingebettet in die sinnliche Fülle. Die ältere Kunst beschränkte sich auf das Notwendigste, auf das Gesetzmäßige, auf den klaren Baugedanken; die Kunst vom 4. Jahrhundert ab will Reichtum, Leben und Sinnlichkeit. Die wählende Vernunft tritt weniger einseitig selbstherrlich der Natur gegenüber; es soll die organische Gestalt nicht mehr so sehr dem wandelbaren Sein entrissen und für sich in ihrer absoluten Festigkeit hingestellt werden, als das Fluktuierende der Erscheinung, das Relative aller Formen zur Anschauung bringen. Das große Ethos der Haltung, die herbe Kraft des sich auf einseitige klare Umgrenzung konzentrierenden Willens weicht der lebendigen, sinnlich reichen und illusionistischen Wirkung. Eine weniger energisch und kategorisch empfindende Zeit gibt sich restlos der Herrlichkeit der Natur hin und sucht sie ohne Eigenmacht rein als Selbstwert in ihrer schwellenden Schönheit darzustellen. Das Wunder eines nackten Frauenleibes wird mit erotischer Wärme gefühlt und gestaltet; in sinnlicher Fülle zittern die Formen und prangen wie an der Sonne gereifte duftaushauchende Früchte im Kleide eines zarten Schmelzes. Welch eine schwellende Pracht in dem schönen Aphroditetorso Abb. 203! Die Beugung der Sandalenbinderin gibt dem Künstler Gelegenheit, das Geschiebe des weichen Fleisches, die Elastizität des lebendigen Stoffes mit unerhörter Natürlichkeit zur Wirkung zu bringen. Bauch und Brust nähern sich einander in schwellender Wölbung und zwischen ihnen schiebt sich das Fleisch in weichen Wulsten zusammen, auf denen ein unerschöpflich malerisches Leben von Licht und Schatten spielt. Ein weiches üppiges Kissen, ein Lager der Lust quillt der Bauch aus der Einschnürung heraus, hebt sich atmend ins Licht und senkt sich wieder in eine Schattenmulde, um nochmals anzusteigen und im dunklen Schoß zu verschwinden. Auf mächtigen Schenkeln ruht der Körper, breit lagert die Hüfte. Quellender Reichtum, üppiges Wachstum, Natur ohne Hemmung, sich selbst genießende Fülle sind in dem Werke. Das weiblich stoffliche Leben ist selten so ohne jeden Vorbehalt verherrlicht worden. Und nun die sanft gebeugte Rückenlinie — man hat diesen ruhigen Schwung voll Festigkeit bei lässiger Neigung schon irgendwo gesehen, vielleicht an einem schlanken Zweige, der fruchtbeladen sich erdwärts senkt und doch weich elastisch trägt. In der großen Bogenlinie des Rückens spielen leichte Schwellungen und begleiten wie Wellen mit lebendigem Wechsel den großen Fluß. Auf dem ganzen Körper wiederholt sich dieses selbständige Leben der kleinen innerhalb der großen Form; ein sanft gewelltes Gelände entfaltet seinen Reichtum im Wechsel von Licht und Schatten, in zarten kaum faßlichen Übergängen ruht der rätselhafte Zauber seines Lebens.

Von der Großartigkeit des Naturgefühles gibt der Rückenakt der Syrakusanischen Aphrodite (Abb. 204) noch ein weiteres glänzendes Zeugnis. Mit wachsendem Entzücken gleitet das Auge über den sinnlich üppigen Körper, der von Lebensfülle strotzt. Durch einen unmittelbaren Konnex teilt sich die Empfindung des Gesichtes dem Tastsinne mit, so daß man die Formen unter gleitenden Händen sich heben und senken fühlt. Sie schmiegen sich hinein in die Fläche der Hand, die kosend über sie hin zu tasten vermeint. Ungebrochene Wollust atmen diese natürlichen Gewächse, ein Traum von schwelgerisch

Abb. 203
Aphrodite,
Statuette,
Brit. Mus.

Phot.

sinnlichem Genießen webt sie ein. Der Duft der Reife entströmt wie der Hauch der Natur dem Leibe des vollerblühten Weibes. Etwas wie der kräftige Erdgeruch der bereiten gärenden Frühlingsscholle zittert über dem ewig fruchtbaren Acker der Menschheit. Aus dem Kranz des Gewandes, dem verschwimmenden Halbdunkel, blüht die Nacktheit des Fleisches um so wirkungsvoller hervor. Der großartigen Naturruhe des Rückenaktes entspricht die Vorderansicht nicht ganz, da der Künstler durch ein pikantes Motiv die sinnliche Wirkung zu steigern versucht hat. Diese Absichtlichkeit empfinden wir als Überfluß, aber für hellenistischen Geschmack ist sie charakteristisch; man sucht die Mittel der Wirkung zu häufen. Ein Windstoß bläht das Gewand der Göttin auf, so daß sie nackt in einer Muschel steht; der malerische Kontrast zwischen dem Dunkel der Muschelschale und dem hellen Fleisch wiegt jedoch die Einbuße an Natürlichkeit nicht auf. Gegenüber der prachtvollen Naturform muß dieses raffinierte Mittel kleinlich wirken. In solchen Zügen verrät sich, daß die hellenistische Kunst nicht aus selbsteigener Kraft diesen Aphroditetypus geschaffen hat, sonst würde sie ihre Schöpfung nicht durch spielerische Motive verkleinert haben; sie nahm das Erbe vom 4. Jahrhundert auf und wandelte es nach ihrem Geschmacke um. Genrehafte Motive verstärken das erotische Raffinement; in der üppigeren Schwellung der Formen spricht sich ein wollüstigeres Empfinden aus. Die Versenkung ins Detail und die immer stärkere Hervorhebung der weichen weiblichen Wulste erhöhen die Illusion sinnlich unmittelbarer Erscheinung.

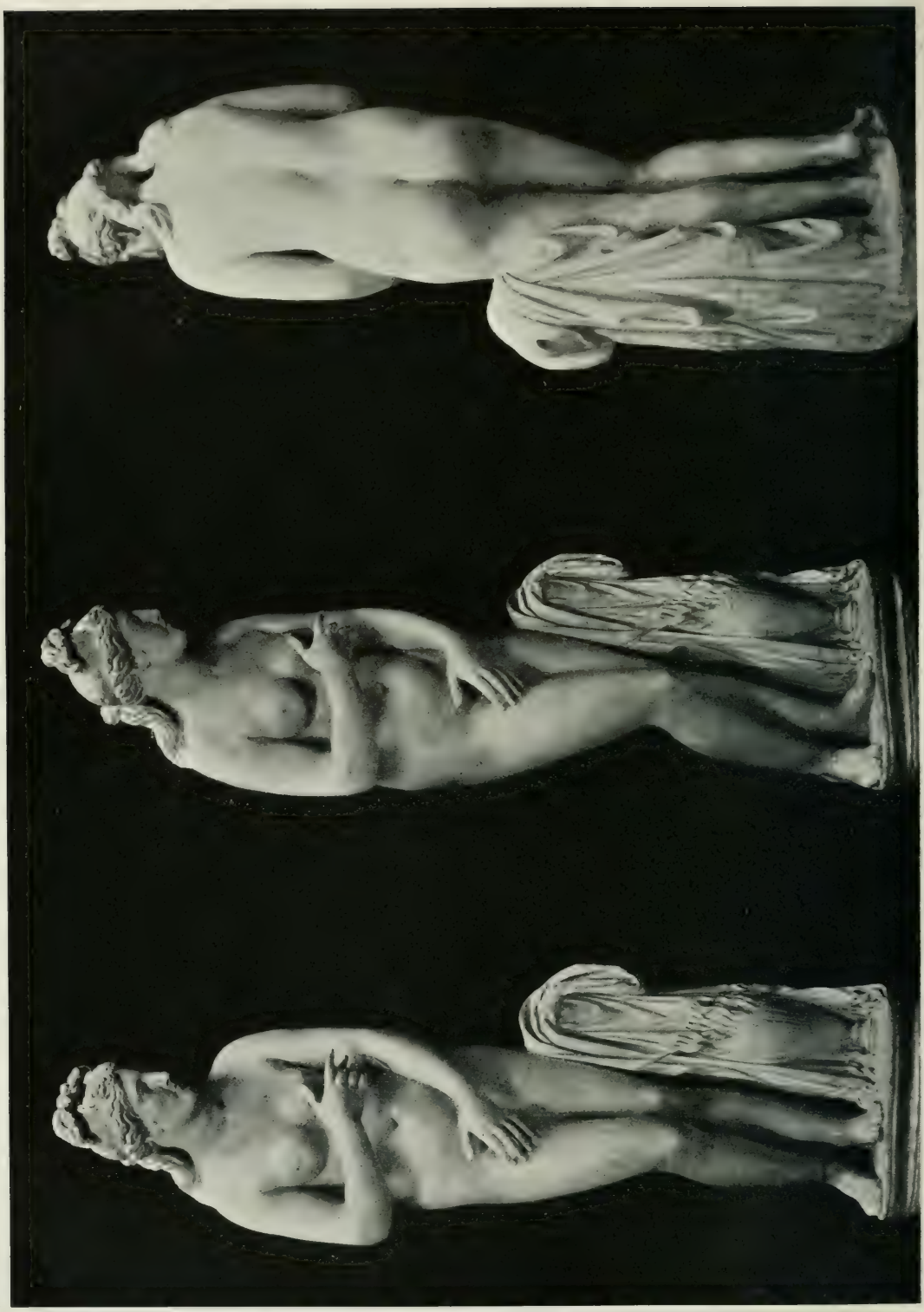
In der ganzen Haltung haben die stehenden Aphroditefiguren oft etwas eminent Erotisches. Sie sinken leicht in sich zusammen, als ob ein Schauer vor der eigenen Nacktheit über ihre Haut hinstriche. Bei diesem Zusammensinken schiebt sich der Leib in weicher Üppigkeit vor und quillt dem Betrachter entgegen. Die Nacktheit wird erst recht eindringlich gemacht durch die nicht recht überzeugende Abwehrgebärde; sie ist nur ein raffiniertes Spiel, um größere Neugierde zu erwecken. Die schirmend vorgehaltenen Hände bei der Kapitolinischen und der Mediceischen Aphrodite lenken mehr die Aufmerksamkeit auf die dahinter liegenden Partien, als daß sie verdecken; sie reizen den Betrachter, sie wegzunehmen, auf daß er mit Kennermiene die ganze Schönheit des Leibes prüfe. Gemachte Scheu ohne naive Schamhaftigkeit wirkt als erhöhter sinnlicher Reiz. Sehr weit geht die Kapitolinische Aphrodite (Abb. 205) in ihrer betonten Ängstlichkeit; die Arme schieben sich eng um den Leib und die Oberschenkel pressen sich zusammen. Es ist dies eine Ängstlichkeit, die keine Scheu und Rührung im Manne erweckt, sondern angreifenden Mut mit etwas Frivolität gemischt. Nimmt man die gebückte, ein wenig gespannte Haltung, den verschwommenen Blick und die gelösten Lippen zusammen, so erhält man einen wollüstigen Gesamteindruck, als ob das Vorgefühl des Liebesgenusses die Gestalt durchriesele.

Kecker bewegt und gezierter erscheint die Mediceische Venus (Abb. 206); sie hat mehr Leichtigkeit und Elastizität im Körper. Lebhafter fährt sie mit dem Kopf zur Seite und wäre wohl kaum betrübt, wenn sie dort einen Bewunderer erblickte; käme sie gerade die Laune an, so würde sie ihn mit einem hetärischen Lächeln beglücken. Aphrodite und Hetäre werden ihrem Wesen nach kaum noch geschieden; die Göttin ist ebenso genußspendendes und -süchtiges Weib. Naiver fast als die Mediceische Venus wirkt trotz des sehr pikanten und gewagten Motives die Venus Kallipygos (Abb. 207). Daß die Göttin sich in dieser Weise bewundert, war dem so viel unbefangeneren antiken Menschen nicht anstößig; es gehörte zu ihrer Natur, an ihrer eigenen Schönheit Gefallen zu finden. Aber

Abb. 204
Aphrodite von Syrakus

Phot.

Abb. 205
Kapitolinische Aphrodite, Rom, Kapitol



Phot.

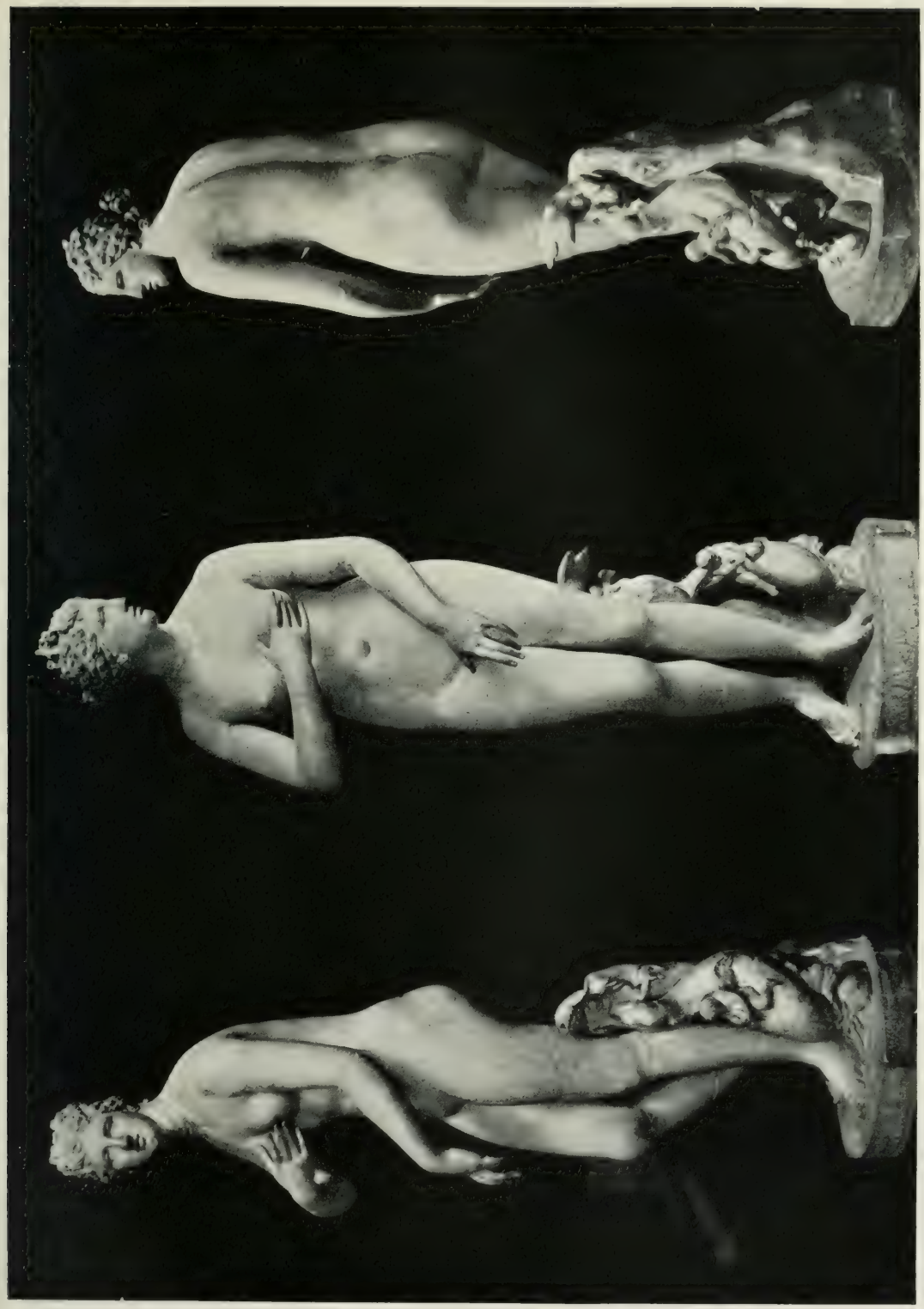


Abb. 206
Mediceische
Venus, Florenz

Phot.

wenn man sie in der Weise darzustellen wagte, so beweist das doch, wie wenig Scheu man empfand, die intimsten Angelegenheiten der Göttin öffentlich zu machen. Erträglich wird das Kunstwerk dadurch, daß diese Venus viel weniger als z. B. die Mediceerin mit einem angenommenen Beobachter kokettiert und sich ihm in dieser raffinierten hetärenhaften Weise entblößt; sie wähnt sich vielmehr ganz unbeobachtet. Die Indiskretion liegt ganz auf seiten des Bildners; er berechnet allerdings die Wirkung auf den Zuschauer und gibt dem Motiv durch wohlabgewogene Gegensätze die effektvollste Ausgestaltung. Vor den Gewandhintergrund setzt er den nackten Körper und macht sich einen doppelten Kontrast, einen malerischen und einen linearen, zunutze: einmal heben sich die ruhigen Flächen des Fleisches gegen den stark gefurchten zwischen Licht und Schatten wechselnden Stoff und ferner die schön geschwungenen weichen Konturen des Leibes gegen die harten Senkrechten der Gewandfalten ab. Stellt man sich diese Statue als Kultbild vor, so wird einem die merkwürdige Mischung von Naivität und Laszivität in der Verehrung der Liebesgöttin deutlich. Was konnte ein Anbeter von dieser Göttin, die seine erotische Phantasie durch die unvorbehaltene Präsentation ihres niedlichen Hinterteiles erregte, anderes erflehen, als die Gewährung raffinierter sinnlicher Freuden. Stellen wir uns einen Moment vor, wie einer von jenen schnell erhitzten und leicht erkalteten Liebhabern, von denen die Welt voll war, sich mit seinem Liebesschmerz, den eine spröde Schöne aufs höchste zu steigern wußte, der Göttin naht. Sie erhitzt seine Phantasie über das natürliche Maß und läßt die Wünsche auflodern; erregt wird er zu ihr flehen: Erweiche das harte Herz der Geliebten und gewähre, daß die Spröde sich mir zeigt, wie du Göttliche dich mir gezeigt hast. Einer leckeren Zeit bot die Kunst diesen Leckerbissen. Man ist leicht geneigt, in dieser Statue überhaupt keine Aphrodite sondern eine Hetäre zu vermuten; es ist jedoch fraglich, ob man einer Hetäre diese vollkommene Durchbrechung der öffentlichen Sitte zugestanden hätte. Das war der Göttin vorbehalten, die so wenig wie die geheimsten Liebesgedanken und -wünsche eine äußerliche Schranke berücksichtigte; denn sie ist selbst die Verkörperung dieser geheimen Wunschwelt. Könnten wir eine Aphrodite des Phidias neben die Kallipygos oder irgendeine der späteren Zeiten setzen, so wäre das die instruktivste Verdeutlichung vom Wandel der Auffassung. Dort können wir ein hoheitsvolles Ideal vermuten, das in maßvoller Vornehmheit und königlicher Würde über dem Menschenleben waltet und den Anbetenden

Abb. 207 Venus Kallipygos, Neapel, Nat. Mus. Phot.

doch durch ein anmutiges Neigen des Hauptes zu sich hinanzieht. Ehrfurchtgebietende Herrscherin ist sie in erster Linie; männliche Klarheit strahlt aus ihrem Wesen. Aus der plastischen Strenge und Wucht ihres Abbildes leuchtet die Ordnung, das Maß und die Zucht; Eigenschaften, welche eine ethische Notwendigkeit bedeuteten in einem kraftvollen tätigen Gemeinwesen, das der Liebe erst in zweiter Linie eine Eigenberechtigung zuerkennen konnte. So verkörperte auch die Göttin der Liebe, ihrem ursprünglichen Wesen nach ungebunden und gesetzlos, das ideale Gesetz, welches der Staatskonstruktion zugrunde lag. Sie war Mutter und Gebieterin des Eros, nicht selbst verstrickt in die Irrungen des Erotischen. Die Herrscherin steigt vom Throne herab, vom Olymp hinunter auf die Erde. Der Sohn erlangt Gewalt über sie und macht sie zum Liebe heischenden, Sehnsucht erweckenden und Ergänzung suchenden Weibe; sie wird Untertanin in dem Reiche, dessen Königin sie gewesen war. Menschliche Sehnsucht erfüllt ihre Seele, ihren Leib; der Mensch hat sie näher zu sich herangezogen; er brauchte die Gewißheit, daß in der Göttin Seele die gleichen Gefühle, dieselbe Unzulänglichkeit ruhten wie in der seinen. Er wollte den unmittelbaren Widerhall seiner Sehnsucht in dem Wesen empfinden, das er seine Göttin nannte. Früher konnte er auf seine eigene Kraft vertrauen und ehrte darum in seinem idealen Spiegelbilde, der Gottheit, den selbstbewußten Stolz, die Würde der Selbstgenüge und der Kraft. Praxiteles hauchte der Göttin eine rein menschliche Seele ein voll überquellender Gefühle. Die hoheitsvolle Strenge wandelte er in unendliche Güte und herzerwärmenden Liebreiz. So war sie dem Herzen der Menschen nahe und konnte mit ihm fühlen in liebreicher Sympathie. Die männliche Klarheit dünkte der neuen Zeit, in welcher die Gefühlswelt über die klare Sphäre der gesammelten Vernunft hinauswuchs, frostig; sie gab der Göttin einen anderen Adel, den des liebesinnigen, in zarter Anmut und Keuschheit gütig sich hinneigenden Weibes. In seiner jungfräulichen Seele fühlt man schon die Regungen allgemein mütterlicher Gesinnung, eine Unendlichkeit hingebender Liebe. Die ehrfürchtige Scheu im Verhältnis des Menschen zu ihr ist kindlichem Vertrauen gewichen; Göttin und Mensch kommen sich im gleichen Maße entgegen, das ferne Ideal, das Göttliche selbst neigt sich herab, um ihn seine Nähe inniger fühlen zu lassen. Eine wunderbar feine Gefühlskultur steht hinter dem Bild der Liebesgöttin, wie es Praxiteles geschaffen hat. Eine gleiche Zartheit der Empfindung bricht in dem Lärm der hellenistischen Welt nur selten durch. Mit dem sinkenden Götterglauben wird auch Aphrodite immer mehr sterbliches Weib und Verkörperung eines wollüstigen sinnlichen Lebens. Sie büßt den letzten Rest von göttlicher Idealität ein und benützt wie eine erfahrene Buhlerin kleine pikante Mittel, um auf den erotischen Sinn zu wirken. Von bestrickender Naturwahrheit ist das sinnliche Leben des weiblichen Fleisches; alle künstlerische Kraft ist auf dies Reale der Erscheinung konzentriert. Was die hellenistische Kunst Neues zum Wesen Aphrodites hinzufügt, das liegt vornehmlich in der Richtung sinnlicher Üppigkeit und irdischer Koketterie. Die vielen Motive, welche für die nun fast immer ganz nackte Aphrodite beliebt sind, scheinen alle auf eine möglichst illusionistische Wiedergabe des nackten Fleisches hinzuzielen.

Die Aphrodite Abb. 208 kauert sich zum Bade nieder; in dieser Haltung gab sie dem Künstler reiche Gelegenheit, nachgiebiges Fleisch zu charakterisieren und die gepreßten Partien weich hervorquellen zu lassen. Reif und voll sind die Formen; ein elastischer Fettüberzug umkleidet den Körper mit einer üppigen Hülle, die jedem Drucke gefügig nachgibt. Reiche Kontraste zwischen Licht und Schatten beleben den Stein mit ihrem

Wechsel. Das sinnlich Stoffliche ist von vollkommener Naturwahrheit. Weniger üppig in den Formen ist die ganz ähnliche Figur Abb. 209. Die Möglichkeiten der Bewegung innerhalb der stehenden Gestalt waren durch jahrhundertelanges Suchen und Schaffen so ziemlich erschöpft worden. Aus der starren frontalen Figur lösten sich zuerst die Beine zu freierem Leben; dann ergriff der bewegte Rhythmus den ganzen Menschen; aus den gegensätzlichen Funktionen der beiden Körperhälften sprang eine lebendig strömende Harmonie; ein Balancespiel nach rechts und links bereicherte die Figur in den zwei Dimensionen der Fläche. Erst im 4. Jahrhundert wurde die dritte Dimension als Bewegungsrichtung vollkommen erobert und der Figur eine Entwicklung im Raume zuteil, wie die natürliche Erscheinung sie hat. Nun konnte die Körperachse sich frei nach allen Richtungen biegen; die malerischen Faktoren des Lichtes und Schattens gewannen erhöhten Anteil an der Gesamtmodellierung. Die einheitliche plastische Ansicht, die gesammelte Wucht nach einer Seite wich dem Reichtum der Vielseitigkeit. Extensiv ist die Gestalt reicher geworden; die größere Intensität lag jedoch wie so oft in der Einseitigkeit, in der konzentrierten Kraft und Klarheit. Aus der Idealität, die ein ethisches Ziel verkörperte und notwendig etwas von der Strenge des Kategorischen, des Absoluten an sich haben mußte, stieg die Gestalt in die Welt der Realität und Relativität. Die weiche Rundung des weiblichen Körpers gelangte erst jetzt zur vollen natürlichen Ausbildung. Einen Schritt weiter auf der angedeuteten Linie bedeutete es, wenn man um dieses sinnlichen Reichtums der Erscheinung willen Aphrodite niederkauern ließ zum Baden.

Abb. 208
Badende Venus, Louvre

Phot.

Frühere Zeiten hätten sich wohl gescheut, die Göttin in dieser Stellung festzuhalten; sie hätte nicht das Wesentliche eingeschlossen und wäre als etwas Momentanes mit der Zeitlosigkeit einer olympischen Macht unvereinbar gewesen. Der späteren Zeit, der die Ehrfurcht vor den Olympischen keine Schranken mehr setzte, war Aphrodite nur das Weib mit vollkommener leiblicher Schönheit. Um diese in ihrem ganzen sinnlichen Reiz zu enthüllen, suchte man nach intimen Stellungen und mannigfaltigen Ansichten. Das statuarisch Ruhige und Allgemeine genügte zu dem Zwecke nicht mehr, man brauchte das Besondere, Zufällige und Genremäßige. Die kosmische Gewalt des Erotischen in der Natur der Göttin wird dadurch ins Irdische verkleinert. Die Macht ihres Wesens offenbart sich nicht mehr darin, daß sie im Menschen ein religiöses Gefühl der Abhängigkeit hervorruft, er ordnet sich ihr vielmehr gleich, oft sogar über, indem er

Abb. 209
Badende Venus
Louvre

Phot.

mit prüfendem Blick die Reize ihrer sinnlichen Verkörperung abwägt und ihr als Kenner dieses oder jenes Prädikat zubilligt. Sie sucht sich darum möglichst günstig zu präsentieren, um seine Bewunderung zu erwecken; die Göttin bemüht sich um das Wohlgefallen der Menschen. Diese Absicht spürt man auch in der kauernden Venus. Sie leitet den Betrachter an, sich der vielen reizvollen Ansichten ihres Körpers zu bemächtigen.

Abb. 210 Sandalenbinderin, Statuette, Brit. Mus. Phot.

Die Bewegung des Hauptes und des linken Armes führt in den Hintergrund; der rechte Arm weicht nach oben aus, um dieser Bewegung keine Hemmung zu setzen. Der ganze Oberkörper lenkt ins Runde; man gibt dieser Aufforderung nach und wandert um die Figur herum, um im allmählichen Fortschreiten neue Reize zu entdecken und sie zu einem reichen Gesamtbild zu kombinieren.

Der Motive, die den Körper in reicherer Bewegtheit zeigen, sind eine Menge; eines der reizvollsten und beliebtesten bietet die sandalenbindende Aphrodite (Abb. 210). Hier tritt neben den vollreifen weiblichen Typus ein zierlich schlanker, mädchenhafter. Mit wundervoller Grazie und Leichtigkeit biegt sich der Körper, federnd ruht er in den Gelenken. Der Charme, den das 4. Jahrhundert in seinen Werken zum Ausdruck brachte, findet auch in hellenistischer Zeit noch reizvolle Weiterbildungen. Eine der feinsten ist die Mädchengruppe Abb. 211. Zwei Mädchen vergnügen sich in kindlichem Reiterspiel, das man auf gut deutsch als „Huckepack im Damensitz" bezeichnen könnte. Das gebeugte rechte Bein der Reiterin stützt sich in die Hüfte der Tragenden, während das linke meist lang herunterhängt. Wundervoll ist das statische Gleichmaß dieser Gruppe abgewogen, so daß nur der Eindruck des Leichten, Sicheren und Fröhlich-Heiteren zur Geltung kommt. In reicher Bewegung flutet das Gewand um den Leib; unten geben die mächtigen Faltenmassen dem Körper Schwere und Nachdruck, während nach der Höhe sich alles erleichtert und abstuft über das dünne glattanliegende Untergewand hinweg bis zu der reizvollen Nacktheit von Brust und Schulter. Jede Grenzscheide wird markiert durch einen entsprechend schweren Gewandwulst, wodurch die Erleichterung nach oben sich um so wirkungsvoller geltend macht. Alle diese zarten Abstufungen ergeben sich ganz natürlich aus der Beschäftigung, bei der die Gewänder sich selbst überlassen sachte herabgleiten.

Wie zierlich und tändelnd liebenswürdig man ein erotisches Motiv zu gestalten liebte, zeigt die bekannte Gruppe von Eros und Psyche (Abb. 212). Spielerisch leicht, ein wenig

Abb. 211
Mädchengruppe, Rom, Mus. comunale

Phot.

Abb 212
Eros u. Psyche, Oberteil, Rom, Kapitol

Phot.

kokett und bezaubernd süß ist dieses Verhältnis. Gespreizt steht dieser verführerische Eros da; für ein liebliches unschuldiges Mädchen hat er ein bestrickendes Lächeln. Als wetterwendischer, verzogener und verzärtelter Bube gibt er mit reichlicher Geziertheit einer Liebeslaune nach. Während das Mädchen sich mit seinem ganzen Körper hinneigt und anschmiegt, an keine Aktivität mehr denkt, sondern in passivem Glück die Süße des Augenblicks genießt, liegt in der Haltung des Eros ein flüchtiges Hinwenden zu ihr

Abb. 213
Satyr und Nymphe, Rom Mus. communal

Phot.

mit dem Oberkörper, wogegen die Beine fortstrebende Impulse verraten. Heiter kokett und süß ist diese Gruppe wie ein Idyll aus der Hirtenpoesie. Prächtig rund und weich sind die Körper modelliert; in dieser stofflichen Welt offenbart sich wieder die ganze Meisterschaft und Lebendigkeit hellenistischer Naturgestaltung.

Infolge der freieren Beherrschung und stärkeren Heranziehung der dritten Dimension gewann die Komposition der frei im Raume stehenden Gruppe erst ihre volle lebendige Natürlichkeit, und in dieser Beziehung hat die hellenistische Kunst Meisterleistungen zu verzeichnen wie die Gruppe „Satyr und Nymphe" (Abb. 213). Diese beiden Gestalten sind zusammengewachsen; die Gegensätze und Kräfte halten sich innerhalb des Rahmens vollkommen das Gleichgewicht und bringen eine Geschlossenheit hervor, in der

alles zugleich lebendig und notwendig erscheint. Kein Glied kann weggenommen werden, ohne daß das Ganze auseinanderfällt. Nichts ist tot in dieser Bindung; die zusammenhaltenden Glieder sind auch zugleich lebendige Träger der Handlung, so daß sich aus der Tätigkeit selbst und nicht durch äußeren Zwang der engste und natürlichste Zusammenschluß zur Gruppe ergibt. Diese Verlebendigung des Vorgangs in der stärksten räumlichen Verdichtung gibt dem Werke Kraft und verleiht dem leicht frivolen Motiv den Charakter vollkommener Natur. Ein kräftiger erotischer Humor hebt es über prüde Ängstlichkeit und verstecktes, kränkliches Raffinement hinaus. Das sinnlich Wollüstige sucht sich nicht zu verbergen, um auf Schleichwegen die Nerven empfindlicher zu reizen; es ist in eine Sphäre freier derber Heiterkeit hineingetaucht und gibt sich ganz ohne Vorbehalt in ehrlicher Bejahung. So zeichnet sich diese Gruppe vorteilhaft vor manchen hellenistischen Werken aus, die viel weniger offensichtlich erotisch sind.

In die Hetärenwelt führt uns das römische Relief „Alkibiades unter den Hetären" (Abb. 214), das auf ein hellenistisches Vorbild zurückgeht. Ein üppiger Jüngling schwelgt bei den verführerischen Freundinnen der Lust. Die Kithara ruht ihm im Arme; er hat wohl eben ein Lied gesungen, das süß durch das Gemüt gedrungen ist und die Brust mit sehnsüchtigem Verlangen geschwellt hat. In einen schmachtenden Taumel hat es ihn selbst versetzt, wollüstig selbstvergessen lehnt er sich auf die Beckenschlägerin, die verlangend zu ihm aufschaut. Er ist sicher eine gefeierte Schönheit, denn in dem Blick der kleinen Hetäre liegt Bewunderung und Entzücken zugleich, daß solch ein Schöner sich zu ihr neigt. Jede der drei Hetären will ihr Teil haben an dem üppigen Jüngling; die eine sucht ihm die Kithara abzunehmen, um an das Fest der Sinne zu mahnen; die dritte strebt zu ihm hinüber, erfaßt seinen Mantel, um ihn an sich zu ziehen. Voll sinnlicher Üppigkeit ist dieses Bild, und doch hat das Ganze einen liebenswürdigen Charme; es ist

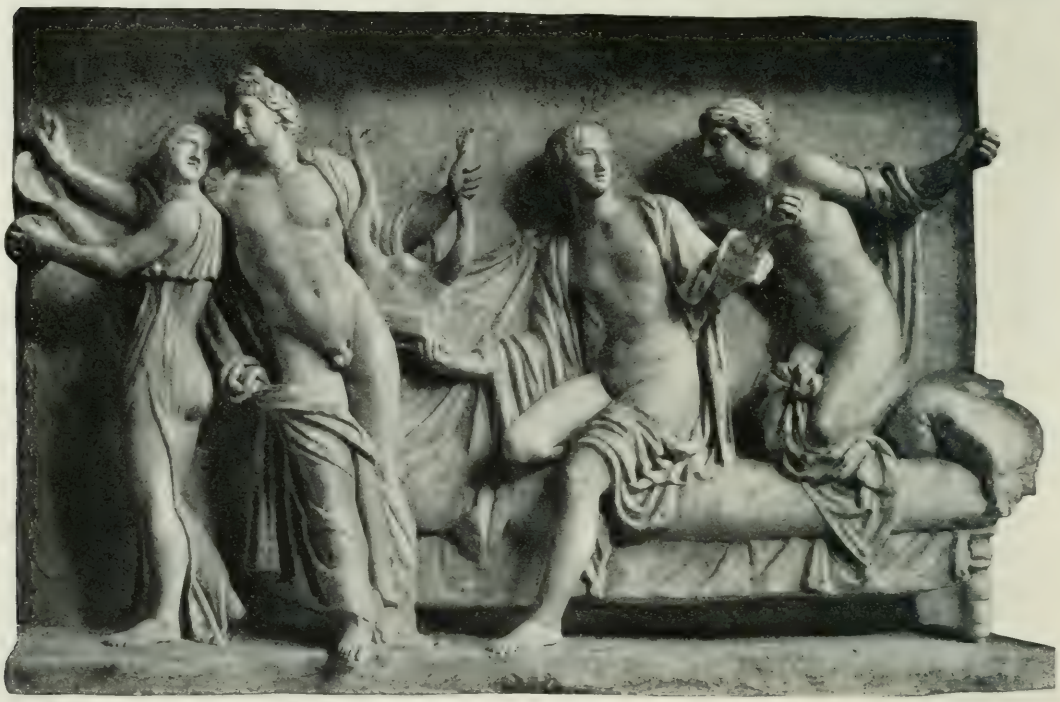


Abb. 214 Alkibiades unter den Hetären, Neapel, Nat. Mus.

Phot.

Abb. 215 Paris und Helena, Neapel, Nat. Mus.

Phot.

von Roheit und tierischer Enthüllung der erotischen Triebe weit entfernt. Diese Wesen bewahren auch in den Urinstinkten die abgewogene Haltung des Kulturmenschen. Ohne Schönheit hätte das Sinnliche für sie keinen Reiz; das kultivierte Gefühl bedarf der Nuancen und zarten Brechungen des Grundelementes. Diese feine erotische Kultur leuchtet noch stärker aus dem Relief Abb. 215, das der Zeit nach allerdings etwas früher sein dürfte als das vorbesprochene. Aphrodite und Eros überreden Helena und Paris zur Liebe. Jeder der beiden nimmt die beteiligte Person beiseite und sucht durch die Macht der Überredung den Zusammenklang der Gefühle herbeizuführen. Erinnern wir uns an das Vasenbild des Hieron (Abb. 78), so tritt uns ein deutlicher Unterschied vor Augen. Hier ist alles zarte Ruhe, in der man das Aufkeimen der Gefühle zu empfinden vermeint, dort war alles Tatkraft, energische und robuste Handlung. Aphrodite stieß gebieterisch das zitternde Weib in den Frevel. Hier ist sie die gleichgestellte Freundin, die durch schmeichelnde Worte die Saat der Liebe sät. Mit beiden Teilen steht sie gleich vertraut und vermag, wie eine Freundin es tut, ohne eigene Gefahr die Vermittlerrolle zu übernehmen. Ja, man kann aus diesem feinen Kunstwerk eine reizvolle psychologische Be-

obachtung der Wirklichkeit herauslesen; die Freundin, welche die Liebesbande zu knüpfen sucht, ist selbst ohne es sich vielleicht einzugestehen in das Liebesgewebe verflochten. Eine schlummernde Neigung heißt sie die Partei des Mannes ergreifen, da dieselbe aber nicht ihr ganzes Wesen bindet, benimmt sie sich soviel freier und ungezwungener und entfaltet ohne Hemmung durch das Bewußtsein alle ihre werbenden weiblichen Reize. Eine ganz zarte, weil unbewußte Koketterie der Vermittlerin sucht in einer solchen Situation die Aufmerksamkeit des Freundes auch ein wenig auf sich selbst abzulenken. Das vertraute Verhältnis hat einen leichten erotischen Untergrund. So spricht auch in diesem Relief aus dem ganzen Wesen und Benehmen Aphrodites eine Sympathie für Paris, die mehr ist als freundschaftliche Uneigennützigkeit. Wenn sich die Göttin in lieblicher Pose halb auf Helenas Schoß setzt, so liegt dieser leichten Haltung die instinktive Absicht zugrunde, sich möglichst reizvoll zu präsentieren.

Abb. 216 Perseus und Andromeda, Rom, Kapitol

Phot.

Eine für diese Zeit charakteristische Darstellung hat die Sage von Perseus und Andromeda erhalten (Abb. 216). Die Tat selbst, das Heroische des Abenteuers, wird nicht dargestellt; das Interesse ruht ganz auf dem Erotischen. Der tätige Held hat seiner Kraft vergessen, und der müßige galante Ritter zeigt sich. In lässiger, ein wenig eitler Pose bietet er der Schönen seine Hand, als ob er auf einem Spaziergange der Dame behilflich wäre, vom Felsen herabzusteigen. Ein erfahrener Liebesritter ist dieser schöne Jüngling; aus seiner Haltung geht hervor, daß er Eroberungen als eine selbstverständliche Anerkennung seines eindrucksvollen Wesens betrachtet. In diesem besonderen Falle nimmt ihn die Unschuld des Mädchens etwas mehr gefangen, ein anerkennender Blick haftet an der reizenden Gestalt. Der vollendete Gegensatz kommt in der Andromeda zur Geltung; sie ist ganz mädchenhafte Schamhaftigkeit und bangt dem Augenblick entgegen, in dem ihre Liebe dem unbekannten Retter sich offenbaren soll. Daß etwas in ihr zu ihm hinstrebt, verrät das freudige Schweben, der glückliche Rhythmus in ihrem Abwärtsschreiten; zugleich aber möchte sie sich verbergen, in sich zusammensinken vor Scheu. Willenlos ruht der linke Arm auf der Hand des Befreiers und offenbart in seiner Haltung die innere Beklemmung; der rechte Arm hingegen faßt zierlich das unruhig flatternde Gewand und stimmt mit der tänzelnden Bewegung der Beine und dem reich geschwungenen, rauschenden Faltenwurf im Charakter überein. So wird

ein psychologisch ernster Moment nach dem Geschmack der Zeit in leicht gezierter Einkleidung gegeben. Die Tiefe der Empfindung ist nicht der alles beherrschende Wert; neben ihr verschafft sich das heitere Spiel, die Eleganz Geltung wie in der alexandrinischen Poesie. Das Relief gehört zu jener vielleicht alexandrinischen Gruppe, in der das Landschaftliche leicht angedeutet wird, wie es die hellenistische Malerei wohl vorgebildet hatte. Hier ist nur der Felsen skizzenhaft charakterisiert, auf anderen Reliefs wird dagegen mehr gegeben. Die Sehnsucht nach der Natur und das liebevolle Versenken in idyllische Landschaft, wie die alexandrinische Poesie es liebte, hat auch in der bildenden Kunst eine Parallele. Das Landschaftliche gab eine wirkungsvolle Bereicherung der Situation; für die Beschränkung auf das Notwendigste im Ausdruck eines innerlichen Momentes fehlte es doch an der Größe der Empfindung, die auf alles Nebensächliche verzichten kann und muß, um nur das rein Menschliche in seiner ganzen Kraft und Allgemeingültigkeit offenbar zu machen. Das reizvolle dekorative Sein, das dem Gefühl jene Naturstille und Lieblichkeit vorzaubert, mußte ergänzend zu dem rein Seelischen hinzutreten. Man wollte sich so recht liebevoll versenken können in die Anschauung des Reichtums und der reizvollen Vielgestaltigkeit der Erscheinungswelt. Liebliche Bilder einer landschaftlichen Stille und Versunkenheit gelangen dieser Kunst; durch die Reize der Intimität suchte sie auf sensitive, des Lärms der Großstadt überdrüssige Menschen zu wirken. In eine landschaftliche Umgebung setzt man sowohl heroische wie reale Vorgänge des täglichen Lebens. Lieblich und hilfreich spendet die Nymphe auf dem Relief Abb. 217 aus ihrem Füllhorne dem kleinen Bacchosknaben, der unterm Baume sitzt. Ganz schenkende, gewährende Fürsorge spricht aus ihrer geneigten Haltung; so ist die Natur ein Born der Erquickung und Beruhigung. Das weiblich sorgende und liebreiche Element, die Einfachheit eines Wesens, das mit der friedlichen Natur verwachsen ist, mußten komplizierten Menschen eine Erholung sein. Man umdichtete die Hüterin der lauschigen erquickenden Quelle mit der ganzen Innigkeit eines sehnsüchtigen und sentimentalen Gefühles.

Abb. 217 Nymphe und Bakchosknabe, Rom, Lateran

Phot.

Neben Aphrodite und Eros spielt in der hellenistischen Kunst Dionysos mit seinem Satyr- und Mänadenschwarm eine bedeutende Rolle. Das Dionysische in seinem ganzen Umfange von der rauschenden Sinnenlust bis zur weltflüchtigen Mystik durchbrach die Schranken rationaler Organisation. Die losgelassene Sinnlichkeit kommt

Abb. 218 Bacchischer Tanz, Louvre

Phot.

leicht an jene Grenze, wo sie ins Unsinnliche umschlägt. In dekorativen Reliefs begegnen wir dem jubelnden Treiben dieser Schwarmgeister. Mit virtuoser Leichtigkeit wird die übermütig tanzende lebenstrunkene Schar auf die Fläche gebannt. Voll leichter Grazie ist eines der sogenannten Kampana-Reliefs (Abb. 218), die in römischer Zeit in Mengen hergestellt wurden. Die Körper biegen sich in leidenschaftlicher Ekstase; zu einem elastischen Bogen spannt sich der grazile schmiegsame Leib der Flötenspielerin, um im nächsten Moment zu neuer Bewegung fortzuschnellen. Das Temperament stürmt jubelnd durch alle Glieder, besiegt jede Schwere und löst sie auf in leichten Rhythmus. Vom Schwunge belebt umspielt das lockere Gewand den Körper und begleitet seine Bewegung mit dem eleganten Fluß zügiger Kurven. Solche Reliefs sind so recht ein Spiegel der losgebundenen Sinnenlust jener Zeit, der sprühenden Leichtfertigkeit und des schäumenden Übermutes. Eine Nachblüte der griechischen Reliefkunst erwuchs auf italienischem Boden; die Neuattiker trugen in ihren zahllosen Werken eine Fülle alter Motive zusammen, kopierten, kombinierten und schmückten die Privathäuser vornehmer Römer mit den reichen Schätzen der griechischen Kunst. Gegenüber originalen Schöpfungen nehmen sich ihre Werke meist etwas glatt und akademisch aus, aber von der alten Herrlichkeit geht doch noch ein gut Teil in ihre Dekorationsstücke ein. Der bacchische Kreis ist vor allem beliebt, unzählig sind die Reliefs trunkener und tanzender Satyrn und Mänaden; das rauschende Treiben paßte zu dem luxuriösen Genußleben der römischen Welt. Eine Mänade vom strengeren Typus führt den bacchantischen Zug Abb. 219. Feierliche Ruhe und tiefe Inbrunst liegen in dieser Gestalt. Groß wallt das Gewand an ihr herab, an der Vorderseite schlägt es auseinander, um den nackten Körper heraustreten zu lassen. Der getragene Rhythmus erinnert an den Ernst der Gestalten des fünften Jahrhunderts. Das Nackte ist jedoch ohne or-

ganische Kraft; hier empfindet man das Unoriginale der Schöpfung. Matt und tot hängt das rechte Bein am Körper; es ist nicht gesättigt mit Leben wie ein griechisches Original. Eine reich bewegte Gruppe zeigt das Relief Abb. 220. Die Bewegungskontraste zwischen fortstürmendem Willen und hemmender Schwere, der Kampf von Bewegung und Trägheit der Massen sind in diesen schwungvollen Linien noch lebendig ausgedrückt; aber es fehlt der Geste doch die volle Natürlichkeit und Wucht. Es ist ein gewollt rauschender Stil, der hier zu uns spricht. Auf Schritt und Tritt merken wir, daß ein künstlerisch reproduktives Zeitalter zu uns redet. Werte, die die griechische Kunst in hartem Ringen als echten Ausdruck ihres Wollens und Wesens aus dem Nichts hervorgeholt hatte, werden von rezeptiven Naturen mit virtuoser Leichtigkeit einem ästhetisch gebildeten und schmuckliebenden Publikum in neuer Aufmachung dargeboten. Man lebte von den Reichtümern der Ahnen und genoß die Fülle hinterlassener Schönheit. Zahlreiche Kopistenhände waren tätig, um diesem Bedürfnis zu genügen. Die produktive Phantasie, die über dem begrenzten irdischen Dasein ein ideales Spiegelbild des Lebens in höherer Vollkommenheit schuf, war erlahmt. Man hatte die Götter die eigenen Wandlungen mitmachen lassen, sie mit der Unzulänglichkeit des Irdischen behaftet und ihnen damit die eigenwertige Existenz genommen. Ein ästhetisches Spiel ohne ethische Notwendigkeit trieb man mit ihnen; man konnte sich mit ihnen vergnügen und belustigen, aber sie boten keinen Rückhalt mehr für die menschliche Natur. Das Erotische drang auch verheerend in die göttliche Sphäre ein; die Götter wurden dem Weibe untertan wie der Mensch; als galante Liebesritter gehen sie auf pikante Abenteuer aus. Mit solchen Wesen ließ sich wohl in heiterer Ausgelassenheit und lachender Genießerfreude leben, aber sie waren keine Richtung gebenden Ideale mehr. Der fortschreitende Vermenschlichungsprozeß unterwarf auch die ewigen Götter dem Lose alles Menschlichen, dem Tode. Vom 4. Jahrhundert an hatte die Kunst sich noch lange eifrig und inbrünstig bemüht, das Leben

Abb. 219 Mänade, Neapel, Nat. Mus. Phot.

Abb. 220 Mänaden mit Stier, Florenz, Uffizien

Phot.

des Mythos wach zu erhalten; als aber innerlich keine Saiten mehr volltönend mitschwangen, konnte auch sie keine neuen hinreißenden Harmonien mehr hervorbringen. Die Götterwelt war an diese produktive Phantasie gebunden; sie blieb lebendig, solange dieselbe sie in immer neuen Gestaltungen in die Welt lebensvoller Anschaulichkeit und Gegenwärtigkeit verdichten konnte. Die Entwicklung zeigt, daß die schöpferische Kraft an echtem Schwung und aufstrebender Gewalt verlor, so daß sie sich immer weniger über das reale unzulängliche Leben emporzuheben vermochte, bis die Götter ganz mit ihm zusammenfielen und ihr Übermenschentum einbüßten. Die allgemeinen Ideale eines Volksganzen verblaßten bei zunehmendem egoistischen Individualismus und reicherer geistiger Differenzierung. Die neuen Probleme, welche die Kunst zu lösen vermochte, lieferte dieses Einzelwesen, der begrenzt individuelle Charakter. So sinkt die originale, Neuwerte schaffende Kunst aus ihrer weltumfassenden Allgemeinheit zusammen auf den engeren Kreis des Realen; sie ist schöpferisch als Porträtkunst.

Die erweiterte griechische Welt konnte mit ihren Göttern nicht viel mehr anfangen; sie hatte sie zu sehr aus der Nähe betrachtet und dadurch erschöpft. Als das menschliche Wesen seine selbstbewußte Größe und Kraft, die Hingabe an ein überindividuelles Ganzes verlor, büßten auch die hohen Wunschgestalten vom eigenen Sein, die Projektionen des eigenen Charakters ihre überpersönliche Größe ein. Man spähte nach neuen Göttern aus und fand sie eine Zeitlang in jenen abstrakteren orientalischen Mächten bei stehengebliebenen Völkern, die ihre Gottheiten nicht in eine Entwicklung hineingezogen hatten, durch welche die Distanz verloren ging. Die unbewegliche Absolutheit jener

orientalischen Gottheiten wirkte mit der Macht des Starren und unerschütterlich Großen auf Gemüter, die der inneren Festigkeit entbehrten. Es war nicht bloß ein Akt politischer Überlegung, daß Rom sich zum Pantheon aller Weltgötter machte, sondern es sprach daraus das Bedürfnis einer suchenden Menschheit nach unverbrauchten Angeln, in denen die Welt sich drehen konnte. Unter einer glänzenden Oberfläche verbirgt sich das Elend der haltlosen erschöpften Welt; eine schimmernde Dekoration spannt sich noch eine Zeitlang darüber, ein Spiegel, der das Licht wie aus eigener Kraftquelle in tausend schillernden Reflexen blendend hinausstrahlt. Bald mußte ein neues Ideal, eine neue Orientierung der Welt kommen, als die Kraft zum sinnlichen Lebensrausch erlahmte; sie kam von dem armen Zimmermannssohn aus Nazareth. Eine ganze Umdrehung hat die antike Welt damit gemacht. Starke, selbstbewußte, männliche Liebe führte sie zur Höhe; es war die Liebe zum Ideale der plastischen Selbstherrlichkeit. Ein erzieherischer Faktor ruhte in ihr; aus eigener Kraft wandte sich der Mensch zum höheren Allgemeinen und konnte durch diese männlich starke Schöpferfähigkeit zum göttlichen Gleichmaß sich aufschwingen. Durch eigene Tüchtigkeit näherte er sich dem Ideale seiner Liebe; aus ihm selbst kam die Herrschaft über das Leben. Das war eine stolze, harte männliche Epoche, die das Weib in die gleiche Richtung hineinzog und es als Mutter selbstbewußter Söhne ehrte. In ihm lag die Herbheit und Verschlossenheit der Amazone, die sich nur von der Kraft, die ihr überlegen war, besiegen lassen wollte, um durch sie Mutter zu werden. Ein weicheres Geschlecht voll sehnsüchtiger quellender Gefühle folgte; der Mann wandte sich ab von der großen kraftvollen Gemeinorganisation, dem männlichen Kunstwerk in der Wirklichkeit, das das Leben in feste Begrenzung zwang und dem Einzelwesen Halt und Haltung gab. Dem individuellen Gefühle fehlte die Hingabe an das Allgemeine, aber in seiner Verlassenheit konnte es sich nicht genügen; es empfand Sehnsucht nach sympathischem Mitschwingen einer anderen Seele. Das Seelische ist entfesselt und schweift suchend durch die Welt, um Beruhigung in einem anderen zu finden. In dieser weicheren Zeit gewann das Erotische größere Bedeutung; das Weib wird dem Manne zur Geliebten, in der seine Sehnsucht Erfüllung sucht. Im erotischen Genuß entdeckt er den Wert und Reiz des Lebens. Die Liebesnatur des Weibes hat stärker Macht über ihn gewonnen, in sinnlicher Herrlichkeit stellt die Kunst sie hin. Der Mann bekommt selbst einen weiblichen Gefühlseinschlag; er kann Befriedigung nicht mehr aus sich selbst gewinnen. Immer tiefer taucht er hinein in die weibliche Sphäre, bis er die Kraft der Lebensgestaltung aus sich selbst verliert und weiblich unzulänglich, erlösungsbedürftig wird. Zu dem Ideale der Gottähnlichkeit vermag er sich nicht mehr aufzuschwingen; er bedarf des gütigen Allerbarmers, der in gnädiger Liebe zu ihm herniederkommt, um ihn aufzurichten durch die Verheißung eines jenseitigen Glückes, die ihn das Leben ertragen läßt. Die hochmutige griechische Liebe war eine Liebe des Niederen zum Höheren, die demütige christliche die des Höheren zum Niederen, zum hilfsbedürftig Schwachen. Der größte Teil der Aktivität geht von dem menschlichen auf das göttliche Wesen über. Das sind die Gegensätze des Weltgefühles, zwischen denen die Menschheit unablässig hin und her wandelt, und die ihr Wollen und Denken bestimmen. Erhabenes schafft die Kunst auf beiden Seiten, wenn nur das kosmische Gefühl echt, einheitlich und glutvoll ist.

DIE RÖMISCH-KAMPANISCHE WANDMALEREI

WIR haben schon öfter die kampanische Dekorationsmalerei herangezogen, um das künstlerische Wesen der Antike nach der malerischen Seite hin zu ergänzen, und wollen hier noch einige Werke folgen lassen, die das so trümmerhafte Gesamtbild ein wenig beleben können. Aus dem Zusammenhang der etruskischen Wandmalerei nehmen wir einen schönen Frauenkopf Abb. 221 heraus; er trägt so unverkennbar rein griechische Züge, daß man eine Ausführung durch griechische Künstlerhand vermuten muß. Der Kopf hat noch etwas von der großartigen Strenge, dem herben ruhigen Adel des 5. Jahrhunderts. Männliche Klarheit, selbstbewußter Stolz und Energie des Willens leuchten aus den reinen großen Formen. Fest und durchdringend blickt das ruhige weite Auge; es ist durch keine weiche sinnliche Träumerei verschleiert. Die Lippen sind ausdrucksvoll geschwungen, ein wenig geöffnet, so daß sie sich in der ganzen Klarheit der Form gegeneinander absetzen. Ein herber abweisender Zug spielt um diesen temperamentvollen Mund.

Abb. 221 Weibl. Kopf aus der Tomba dell'Orco, Corneto

Phot.

Unsere Hauptkenntnis der griechischen Malerei verdanken wir den Wanddekorationen aus den verschütteten kampanischen Städten. Im Laufe des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts drang die griechische Kultur dort ein und hellenisierte diese Städte allmählich vollkommen. Die Privathäuser wurden mit gemalten Wanddekorationen reich und luxuriös ausgeschmückt von Handwerkern, deren hohe künstlerische Fähigkeiten bewundernswert sind. Auch die gröberen Anlagen provinzialer Dekorateure wurden verfeinert und kultiviert durch eine alles durchdringende künstlerische Tradition. Natürlich kam es diesen Malern nicht auf treues Kopieren griechischer Tafelgemälde an; sie hatten mehr eine äußere Wirkung im Auge, die keine Pietät gegen die großen Kunstwerke aufkommen ließ. Die griechischen Originale waren für sie Material, das sie ihren Musterbüchern entnahmen, um damit nach Belieben schalten zu können; die Schablonen werden häufig durcheinander gemengt, wie es gerade passen mochte. Wenn nun einige offenbar treuere Nachbildungen unter den Fresken vorhanden sind, so müssen wir etwa den Abstand vom Originale ins Auge fassen, wie ihn römische Marmorkopien haben. Dem 4. Jahrhundert gehört die Erfindung des Gemäldes Abb. 222 an, das die Wegführung der Briseïs durch Agamemnons Herolde zum Gegenstand hat. Wir haben wie auch sonst bei den Gemälden des 4. Jahrhunderts eine schmale Reliefbühne, die den menschlichen Figuren eben Raum zur Entfaltung läßt. Die in den Hintergrund verlaufende Zeltwand vertieft diesen Raum nur scheinbar. Eine gedrängte

Abb. 222 Wegführung der Briseïs aus dem Zelte des Achilleus Neapel, Nat. Mus.

Phot.

Masse von Figuren auf der engen Bühne bringt den Eindruck der Fülle und einer zusammengescharten Menge hervor. Farbig und plastisch treten die Vordergrundfiguren heraus; die Köpfe heben sich wirkungsvoll ab von den hellen Schilden der Krieger im Hintergrunde. Zwischen ihnen und den Gestalten vorn bleibt ein Raum frei für Phoinix, der in tiefem Sinnen dasteht, als ahne er den ganzen Jammer, der aus der Gewalttat Agamemnons hervorgehen wird. Achilleus wendet den Kopf nach der geliebten Lagergenossin; ein letzter Blick voll zärtlicher Glut ruht auf ihr, während der rechte Arm sie den Herolden überantwortet. Zart berührt Patroklos den Arm des weinenden Mädchens. Vornehme Einfachheit und zugleich Zartheit liegt in diesen kleinen aber lebendig sprechenden Handlungsmomenten, eine stille eindringliche Größe. Überraschend wirkt Briseïs selbst;

Abb. 223 Aldobrandinische Hochzeit, Vatikan, Bibl. Phot.

sie bringt den einzigen Mißklang in die gedämpfte ernste Stimmung. Während sie das eine Auge mit dem Gewande trocknet, schaut sie mit dem anderen verstohlen nach dem Zuschauer aus und kokettiert mit ihm. Sie ist durchaus nicht von Schmerz überwältigt und wird sich allem Anschein nach bald in Agamemnons Zelt über die Trennung von Achilleus hinwegtrösten lassen. Die Abwechselung ist ihr nicht einmal so unangenehm. Ob wir dem pompejanischen Kopisten diese Statuierung weiblicher Flatterhaftigkeit zuschreiben dürfen, ist fraglich. Eine Durchbrechung der einheitlichen ernsten Stimmung durch den Hinweis auf weibliche Leichtfertigkeit würde für die groß empfindende Kunst des 4. Jahrhunderts allerdings an Schwergewicht gewinnen. Die Betonung der Untreue des Weibes wäre dann für sie von einer solchen Selbstverständlichkeit gewesen, daß sie nichts darin gefunden hätte, die Konstatierung dieser realen Tatsache in einen idealen Vorwurf einzumischen. Ob diese Hintansetzung des einheitlichen künstlerischen Gesichtspunktes schon in der Kunst des 4. Jahrhunderts möglich ist, läßt sich schwer entscheiden; sie würde dann jedenfalls diesem Motiv einen Akzent geben, der es ins Typische und Schwerwiegende emporhöbe. Undenkbar ist so etwas nicht in einer Zeit, in der Menander die Komödie des leichtfertigen aber in seiner Leichtfertigkeit anmutigen erotischen Lebens schrieb.

Eine ziemlich treue Kopie eines griechischen Originals aus der Zeit Alexanders besitzen wir in dem auf römischem Boden gefundenen Gemälde, der Aldobrandinischen Hochzeit (Abb. 223). Hier ist alles in eine ernste feierliche Stimmung getaucht. Die Zartheit der Empfindung läßt keinen Gedanken an Pikanterie aufkommen. Dem größten Erlebnis des Weibes trägt der Künstler Rechnung, indem er ihm den Ausdruck weihevoller Andacht und tiefer Menschlichkeit verleiht. Es ist Behutsamkeit, zarte Zurückhaltung in jeder Geste, jeder Haltung; alle sind darauf bedacht, durch keine Lautheit eine Dissonanz in die heilige Harmonie zu werfen. Die Luft selbst scheint lauschend stille zu stehen, wie es die Menschen in Momenten empfinden, da sie in sich hineinhorchen und die Weite der Seele rätselhaft fühlen. Ein allgemein menschliches Motiv bildet den Kern der Darstellung; die Jungvermählte steht einem neuen Leben gegenüber, das sie ängstet. Was sie in scheuer Ahnung empfunden, ersehnt vielleicht, das soll nun Erfüllung, Realität werden. Von dem Unbewußten ihres bisherigen Lebens wird plötzlich der Schleier gerissen; sie fühlt sich nackt, und die jungfräuliche Scham, der ängstlich traumhafte Zustand kämpft mit der scharfumrissenen Wirklichkeit. In diesem Augenblick des Hin- und Herschwankens naht sich hilfreich Aphrodite, das sehende reife Weib, um sie liebreich über die hohe Schwelle in das noch beklemmende Dunkel

des weiblichen Heiligtumes zu geleiten. Mit der Fackel des klärenden Wortes erleuchtet sie die neue Welt; die schwankenden Umrisse gewinnen feste Gestalt und verlieren die schreckende Unsicherheit. Das Verfängliche der Situation wird durch die tiefe Durchdringung mit seelischen Elementen emporgeläutert zum reinen in jedem Wesen mitschwingenden Menschlichen. Eine wundervolle Zartheit der Gesinnung bringt diese Kunst dem großen Erlebnis des Weibes entgegen.

Das Milieu ist nur ganz schematisch angedeutet durch die Wand im Hintergrunde; den griechischen Künstler interessiert nur der menschliche Vorgang. Das Brautgemach hat wohl als geschlossenes Zimmer zu gelten, was durch die Schwelle und den Mauervorsprung angedeutet wird. Vor diesem Vorsprung steht als in einer Türe zum anstoßenden Gemach die Mutter der Braut. Mit einigen Dienerinnen richtet sie den Neuvermählten das Bad. Auch diese Handlung trägt den Charakter des Außerordentlichen und Feierlichen. In stillem Sinnen ist die Mutter beschäftigt, ganz durchdrungen von der Heiligkeit und Größe ihres Tuns. Ihre Gedanken eilen vielleicht zurück, und in selig traumhaftem Erinnern taucht die Stunde vor ihr auf, da ihre Mutter ihr den gleichen Liebesdienst verrichtete. Eine mädchenhafte Scheu überkommt auch sie noch einmal und

Abb. 224 Detail von der Aldobrandinischen Hochzeit

Phot.

überhaucht ihr Wesen mit junger Lieblichkeit. Auf der Schwelle harrt Hymenaios (nach der Deutung Roberts); einen Blick erwartungsvoller Sehnsucht wendet er hinüber zu der Überredung zur Liebe, als ob er der Gatte selber wäre, als dessen Repräsentant er hier erscheint. Schräg läuft die Wand von ihm aus in den Hintergrund und deutet einen Vorraum an, der ins Freie führt. Hier stehen drei Gespielinnen der Braut, die ihr bis an das Brautgemach das Geleit gegeben haben; die eine bringt für die Neuvermählten ein Weihrauchopfer dar. Das ganze Gemälde ist in zarten Farben gehalten; leicht und duftig hat der Maler die Grundtöne angelegt und dann mit festen sicheren Pinselstrichen die Formen hineinmodelliert. Unvermischt sind diese Töne nebeneinander stehen geblieben und wirken mit ihrer ganzen malerischen Frische und Lebendigkeit. Von leichtem Grunde hebt sich die zügige Pinselführung ab, ihre Bewegung liegt offen zutage und läßt den Betrachter die Energie der führenden Hand miterleben. Mit welchem Gefühl für Leben und Wahrheit das Stoffliche gemeistert ist, läßt sich auf dem Ausschnitt Abb. 224 am Gewand der Aphrodite studieren. Die Knitterungen und Brechungen des Stoffes sind durch die breite Ausführung meisterhaft versinnlicht. In duftiger Zartheit entblüht dem Gewande der nackte lichtvolle Leib. Plastisch gerundet löst sich der rechte Arm vom Hintergrunde los; ein zartes Helldunkel deckt den Unterarm und befreit ihn räumlich vom hellen Körper. Wenige aber hervorragend beherrschte Züge geben den Gesichtern Leben und Sprache. Mit der ungezwungenen Natürlichkeit der Geste werden sie zu einem überzeugenden Träger des Seelischen.

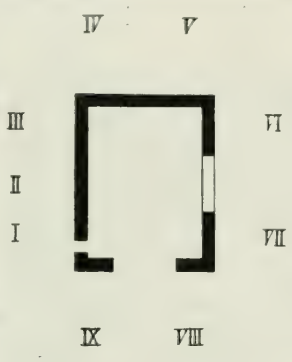


Abb. 225 Grundriß des Trikliniums mit den dionysischen Fresken

Nach Notizie degli Scavi

Vor einigen Jahren sind in einer Villa bei Pompeji Fresken zutage gekommen, die uns einigermaßen über den Verlust der griechischen Malerei hinwegtrösten können. Wir geben nach den Notizie degli Scavi einen Zyklus wieder, der die Wände eines etwa 7 m langen und $4\frac{1}{2}$ m breiten Trikliniums bedeckt. Die Anordnung kann man sich an dem beigegebenen Grundriß Abb. 225 deutlich machen; die Reihenfolge mit I beginnend entspricht derjenigen, in der wir die Abbildungen folgen lassen. Auf einem Sockel erheben sich die Fresken etwa 1 m über den Fußboden. Eine schmale Reliefbühne dient den Gestalten als Schauplatz. Diese Bühne ist hinten streng neutral geschlossen durch eine zinnoberrote Fläche, die von gemalten Pfeilern gegliedert wird. Der Raum hört mit dieser Fläche auf; es gibt darüber hinaus keine Erweiterung mehr, und dadurch werden die Figuren in eine räumliche Einheit mit dem Gemach selbst zusammengeschlossen. Der Zuschauer empfindet sich als mitten unter ihnen weilend, und sie erhalten dadurch eine Unmittelbarkeit, die wegen ihrer nahen Fremdartigkeit und mystischen Größe etwas Atembeklemmendes hat. Der zinnoberrote Hintergrund ist also räumliche Schranke, absolutes Ende für die dargestellten Personen wie für den Zuschauer, und er kann sich der Suggestion schwer erwehren, daß die Figuren ihn hineinziehen in den Bann ihres Handelns. Diese Wirkung muß man sich bei der Betrachtung der unvollkommenen Abbildungen lebendig erhalten. Die Darstellung hat zum Gegenstande die Einweihung junger Mädchen in die dionysischen Mysterien. Macchioro brachte die eigentümliche Handlung in Zusammenhang mit einer Stelle bei Pausanias (VIII, 23, 1), wo berichtet wird, daß in Alea die jungen Mädchen sich bei der Einweihung der Flagellation unterziehen mußten. Dionysos selbst wohnt mit seinem Thiasos der feierlichen

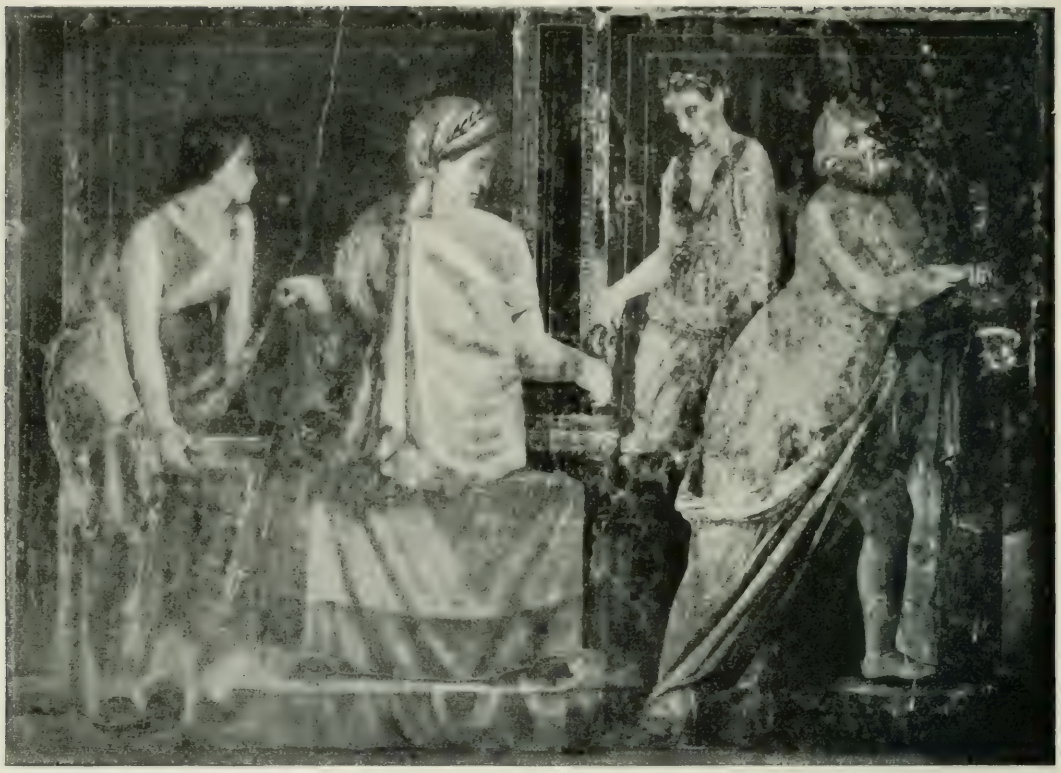
Handlung bei. Der Türwand gegenüber (IV, Abb. 229) sehen wir ihn lässig ruhend im Schoße einer weiblichen Gestalt, vielleicht Ariadnes. Zu seiner Rechten befindet sich eine Gruppe von Satyrn; der alte Silen gibt einem jüngeren zu trinken; ein anderer hält eine Maske über den Kopf des Alten. Tektonisch und malerisch ist diese Gruppe eine Glanzleistung. Es folgt an der linken Längswand (III, Abb. 228) die entsetzt fliehende Jungfrau, die sich der Weihe entziehen will. Einfach und groß ist die Bewegung ausge-

Abb. 226 (I) Wandgemälde, Pompeji

Nach Notizie degli Scavi

drückt, so daß der Gesamteindruck fern von Unruhe bleibt. In der merkwürdigen Stille scheint die Heftigkeit gar nicht aufkommen zu können; es ist ein verhaltenes Entsetzen im Antlitz dieser Gestalt, die vor etwas Rätselvollem einen Schauer empfindet, der sich nicht lösen kann. Tief ist er in ihr Wesen eingedrungen und läßt sie nicht mehr frei. Nicht der körperliche Schmerz, der mit der Geißelung verknüpft ist, könnte sie in diesen atembeklemmenden Zustand versetzen; das Geheimnisvolle, das hinter der symbolischen Handlung sich auftut, ängstet die Jungfrau. Mit dem Geißelschlag will der zeugende Gott von ihr Besitz ergreifen und sie als dienendes Glied dem Naturwillen einfügen, der nun durch sie als durch sein Werkzeug hindurchfließt. So reiht er Glied um

Abb. 227 (II) Wandgemälde Pompeji



Nach Notizie degli Scavi

Glied an die Kette, die aus Unendlichkeit kommt und in Unendlichkeit will. Angst vor diesem neuen Leben, vor dem Untertauchen ihrer Persönlichkeit in die Gottnatureinheit treibt die scheue Jungfrau in die Flucht. Der bisher so begrenzte Blick ist plötzlich in eine raumlose Unendlichkeit hineingetaucht, und unwillkürlich schaudert das Mädchen zurück.

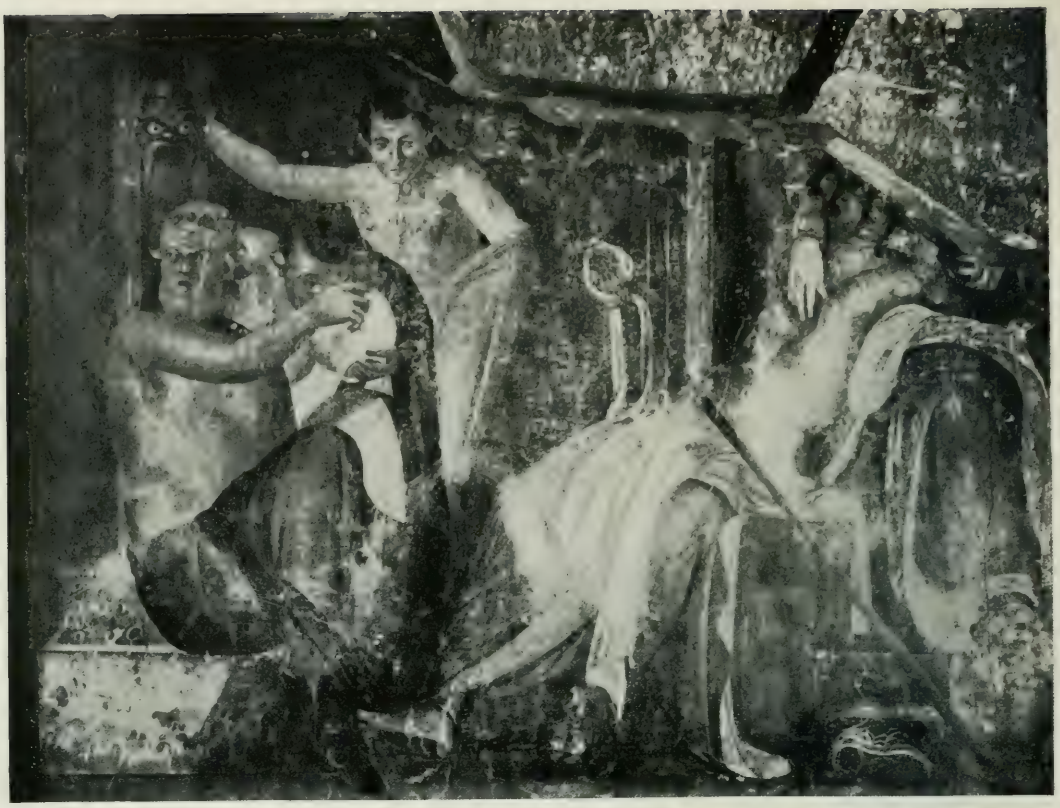
Nach links schließt sich die idyllische Gruppe zweier jugendlicher Satyrn an, die durch den Kontrast das Glück des Naturfriedens eindringlich zum Ausdruck bringt. Es folgt der angelehnte Silen (II, Abb. 227), der in trunkener Inbrunst die Kithara schlägt, und die sitzende ältere Frau, der zwei Dienerinnen aufwarten. Den Schluß dieser Wand bildet Abb. 226 (I); eine jugendliche Dienerin schreitet auf die Gruppe rechts zu, links von ihr sitzt eine Frau, die einen lesenden nackten Knaben hütet, und dann klingt die Darstellung aus in einer alltäglichen Erscheinung: eine Frau im Straßenkleide schreitet heran. In zarter Abstufung leitet die Darstellung über von der Ruhe des Alltäglichen bis zum psychisch Erregten. Und doch ist alles mit demselben heiligen Ernst umkleidet, mit jenem rätselvollen Weben, das um die verborgenen Quellen des Lebens schwingt. Alles ist ja von dorther gespeist und verliert auch in den Momenten der Indifferenz nicht die geheimnisvolle Beziehung; es ist des Gottes voll. Die Haupthandlung vollzieht sich rechts von Dionysos. Eine am Boden kniende Gestalt (V, Abb. 230) hebt den Schleier von der Ciste, die den geheimnisvollen Inhalt birgt. Hinter ihr erscheinen Reste von zwei Figuren, die nicht mehr zu erkennen sind. Die geflügelte Gestalt zur Rechten holt weit aus zum Geißelschlag, der das entblößte Mädchen auf Abb. 231 (VI) treffen soll. Fest geschlossen sind die Beine; sie recken sich in energischer Spannung

in die Höhe, um die mächtige Bewegung des Oberkörpers zu stützen. Etwas Weltenschicksalsmäßiges, unumstößlich Notwendiges bringt diese grandiose Gestalt zum Ausdruck. Sie ist die Verkörperung eines unumgänglichen Weltgesetzes. Mit dem mahnenden Geißelschlage weckt sie die jungfräuliche Natur auf, dem Gotte, der von Geburt an verborgen in ihr ist, die Herrschaft über Leib und Seele einzuräumen. Schwarze Fittiche erhöhen den geheimnisvollen Reiz dieses mächtigen Wesens. In demütiger Hingabe erwartet das entblößte Mädchen die Berührung durch die göttliche Macht. Das zarte Haupt ruht im Schoße einer mitfühlenden Frau; willenlos und kindlich vertrauend läßt die Jungfrau über sich ergehen, was die Natur ihr bestimmt. Ein Bild von unendlicher Zartheit und Innigkeit gewährt uns diese Gruppe; die Pforten vor der weiblichen Seele sind in diesem das ganze Gemüt in Mitleidenschaft ziehenden Moment entriegelt, restlose Hingabe an die naturgewollte Bestimmung und tröstende Mütterlichkeit, ewig hilfreiche unausschöpfliche Güte werden offenbar. Auf dem Antlitz der sitzenden Frau prägt sich ein Adel und eine umfassende Größe des Mitgefühls aus, die mit Worten nicht einzugrenzen sind. Als ein innerlich verwandtes Wesen erscheint mir die Demeter von

Abb. 228 (III) Wandgemälde, Pompeji

Nach Notizie degli Scavi

Abb. 229 (IV)
Wandgemälde,
Pompeji



Nach Notizie
degli Scavi

Abb. 230 (V)
Wandgemälde,
Pompeji

Nach Notizie
degli Scavi

Abb. 231 (VI)
Wandgemälde, Pompeji

Nach Notizie degli Scavi

Knidos; doch ist an dieser Frau alles noch um einen Grad zarter, wenn man will nervöser und ätherischer. Das Geheimnisvolle an dem Vorgang, die ganze mystische Stimmung scheinen sie in einen vibrierenden Zustand der Überreizung versetzt zu haben. Auch die schwarzgekleidete Gestalt, die sich mit dem Thyrsos über das Mädchen beugt, ist umflossen von einem Hauch religiöser Weihe und still innerlicher Ergriffenheit. Über dem realen Geschehen schwebt eine überweltliche Stimmung, die auf verborgenen Wegen aus einer Menschenbrust in die andere strömt und in stillem Weben die verbindenden Fäden spinnt, die aus allen Menschen in den göttlichen Einheitspunkt hineinlaufen. Die Seele steht atmend offen dem schaffenden Odem des bewegenden Gottes; sie findet die Erlösung in der Verschmelzung mit dem Gestalter des Lebens. Der mütterliche Boden wird bereitet zum Empfange der Saat, die Dionysos, der wandelbar Ewige, der Werdefrohe ausstreut. Er ist der Mittler zwischen Männlichem und Weiblichem, die bindende Gewalt, in welcher die entgegengesetzten Elemente untergehen, sich ihres Bewußtseins entäußern müssen, um neues Leben aus dem dunklen Urgrunde heraufzuführen. Die nackte Tänzerin auf unserem Bilde hat die Weihe des Gottes erhalten und ist in den beglückten Zustand der Bacchantin getreten. Sie hat die Einheit mit dem Gotte gefunden und damit den Ausgleich und die Harmonie mit dem allgemeinen Lebenswillen. In stolzer Feier bewegt die Begnadete den geweihten Leib zum dionysischen

Abb. 232 (VII) und 233 (VIII) Wandgemälde, Pompeji

Nach Notizie degli Scavi

Tanze. Verhaltene Kraft spricht aus dem Körper und dem beherrschten Rhythmus ihrer Bewegung, die Größe und das ruhige Pathos einer gottesdienstlichen Handlung. Unvergeßlich und unvergänglich ist diese tief empfundene Gruppe; Form und innerer Gehalt sind in vollkommener Kongruenz, in einer Einheit ohne Zwang, die die Weite und unausschöpfliche Fülle der Natur und die Klarheit der Vollendung hat. Den Eingeweihten öffnet sich das Reich des Eros; die folgenden Figuren (VII, Abb. 232; IX, Abb. 234) leben in glücklichem Frieden mit dem Gott der Liebe (VIII, Abb. 233). Schicksal und eigenes Wollen sind in ihnen versöhnt, und sie genießen den Einklang ihres Wesens in die Harmonie des Weltganzen. So erlöst der Gott durch die Berührung mit der Geißel das Weib zu seiner großen Liebesbestimmung, in der allein sein Glück wurzelt.

Von der Größe der griechischen Malerei gibt uns dieser Zyklus erst einen richtigen Begriff; alles bisher Bekannte war zu eng; hier erst finden wir die Einheit zwischen Kunst und Weltgefühl. Das Umfassende der griechischen Kunst liegt darin, daß sie nicht das begrenzt Individuelle zum ausschließlichen Inhalt hat, sondern dieses Individuelle ausweitet und in der Tiefe verankert, wo die bewegenden Kräfte des Lebens walten. Das allen Erscheinungen zugrunde Liegende und alles Bestimmende wird aufgenommen in die Form. Soviel individuelle Züge auch die Menschen auf unserem Gemälde tragen, sie sind doch alle verbunden durch ein seelisch Allgemeines, das die Einzelheiten zusammenfaßt und an die Wurzeln des Lebens bindet. Diese seelische Gleichgestimmtheit bildet das innere Bindemittel zwischen den einzelnen Gruppen, die darum

des rein kompositionellen Zusammenhanges entbehren können. In breiter Manier sind die Farben aufgetragen mit souveräner Beherrschung des Formalen. Einzelne Verzeichnungen und Ungleichheiten in der Behandlung, welche auf Nachbildung eines Originales schließen lassen, gehen unter in der monumentalen Größe des Gesamteindrucks. Ernst und gedämpft sind die Tonwerte gehalten; neben dem feierlichen Schwarz einzelner Gewänder stehen die nackten hellen Körper, ohne aus der gesamten Atmosphäre herauszutreten. Wir haben eine Kopie nach einem griechischen Original vor uns, das wahrscheinlich einen ähnlichen Raum aber noch einheitlicher schmückte, denn einzelne Stücke wirken in der jetzigen Verteilung abgesprengt. Die Entstehungszeit des Originals anzugeben ist bei dem geringen gleichwertigen Vergleichsmaterial, das von der griechischen Malerei zur Verfügung steht, schwierig; mir scheint der Geist des Werkes für das 4. Jahrhundert zu sprechen. Auf attischen Grabreliefs dieser Zeit begegnet uns dieselbe gehaltene, tief innerliche Stimmung, das rätselhafte Vibrieren des Seelischen in einer lautlosen Stille. Auch die Aldobrandinische Hochzeit ist in mancher Beziehung innerlich verwandt mit diesem Zyklus, obwohl hier alles mächtiger, im wahrsten Sinne überwältigend zu uns spricht. Was die kampanische Wandmalerei uns sonst noch überliefert hat, steht an Bedeutung hinter dem dionysischen Zyklus zurück. Auf ein Original aus dem pergamenischen Kunstkreise weist eine Darstellung aus der Telephossage Abb. 235 u. 236 hin. Herakles findet den kleinen Telephos wie er in Gegenwart der Nymphe Arkadia von einer Hirschkuh gesäugt wird. Eine Felsenlandschaft schließt die Figuren in eine enge räumliche Sphäre zusammen wie auf dem pergamenischen Telephosfriese. Die Nymphe sitzt in thronender Haltung da, den großgeöffneten Blick verloren ins Weite gerichtet. Wuchtig und gedrungen

Abb. 234 (IX) Wandgemälde, Pompeji

Nach Notizie degli Scavi

Abb. 235 Szene aus der Telephossage, Neapel, Nat. Mus.

Phot.

Abb. 236
Detail von dem vorigen Bilde

Phot.

ist ihre Gestalt; in der lastenden Erdenschwere erinnert sie an Figuren aus den Parthenongiebeln. Die pergamenische Kunst lehnte sich gern an Vorbilder aus dem 5. Jahrhundert an. Repräsentative Fülle und Mächtigkeit charakterisieren diese Gestalt; sie ist ganz irdisch beschlossene Weibnatur, ein unkompliziertes harmonisches Wesen. Wenn auch die Augen etwas von dem Zauber dunkler Waldteiche haben, sie sind doch nur Spiegel der ungestörten Naturruhe wie die Augen des Rehes.

Abb. 237 Weibliche Figur, Louvre

Feuriger blickt die schlanke Jungfrau Abb. 237 in die Welt. Aus dem krausen vom Pinsel leicht hingeworfenen Gelock kommt ein lebendiges Antlitz heraus. Die ganze Haltung hat die mühelose Leichtigkeit und Grazie, wie sie für die Antike selbstverständlich sind.

Eine der anmutreichsten Gestalten ist die sogenannte Flora Abb. 238. Mit graziöser Hand bricht sie mitten im Hinschreiten eine Blüte; durch das kaum merkliche Verzögern der Bewegung gewinnt ihre Erscheinung eine sachte Behutsamkeit, die einfach verliebt macht. Ein Rhythmus von bestrickendem Liebreiz durchflutet die Gestalt; leicht und elastisch wiegt sich der Körper in den Gelenken, wie ein heiteres müheloses Spiel vollzieht sich die Bewegung, der das dünne Gewand sich willig überläßt.

In der pompejanischen Wanddekoration unterscheidet man vier Stile, von denen der letzte gegen das Ende der Stadt sich durchrang. Er knüpfte an den sogenannten 2. Stil an und führte ihn weiter ins Pomphafte und Prahlerische. Der 3. Stil war ruhig und kühl; die gemalten Architekturen traten zurück, und die Wand erhielt wieder ihren flächenhaften Charakter. Er fällt in die augusteische Epoche, in der klassizistische Tendenzen herrschten. Man wollte zu der vornehmen Ruhe der älteren Kunst zurückkehren und an der üppigen oft wollüstigen Sinnlichkeit des Hellenistisch-Orientalischen vorübergehen, was aber nicht ohne Nüchternheit gelang. Die nachaugusteische und -tiberianische Epoche bricht mit dem konservativ puritanischen Geist; ein Geschlecht von Genießern triumphiert über die altrepublikanische Strenge und bringt das schwere Römerblut in schäumende Wallung. Diese lebenslustige schillernde Ge-

Phot.

nießeratmosphäre, die um Ovid und den selbständigsten römischen Künstler, Petronius, vibrierte, spiegelt sich auch in den Wanddekorationen des 4. Stiles. Die Wand wird vollständig aufgelöst durch eine leichte spielerische Scheinarchitektur, die oft eine sinnverwirrende Phantastik und Reichheit annimmt und das Auge von einem Effekt zum anderen leitet. War der 3. Stil in seiner Ausführung zeichnerisch ruhig und kühl, so ist der 4. malerisch blendend, impressionistisch genial, prickelnd und überschäumend vor Ausgelassenheit und Lebenstollheit. Alle Schwere, aber auch alle ernsthafte Bemühung um einen künstlerischen Vorwurf verschwinden, werden aufgelöst in dem duftigen perlenden Schaum einer leichten virtuosen Technik und Bravour. In guter Ausführung hat diese Manier eine strotzende, vollsaftige, illusionistische Sinnlichkeit und übersprudelnde Laune. Der Pinsel verrät mit Keckheit und oft unbekümmerter Frechheit seine Bewegung und malt in trunkenen Farben dekorative Phantasien von lockerer Üppigkeit an die Wand. Das Nackte, sinnlich Prickelnde, spielt eine ganz andere Rolle als z. B. im 3. Stil, der immer eine gewisse Reserve dem Nackten gegenüber bewahrte. Jetzt wird es mit seiner schillernden Oberfläche blendend und lebhaft vors Auge gestellt. Die Farbtöne stehen keck nebeneinander und schließen sich erst auf einige Entfernung zusammen. Welch fröhliche ungebundene Laune herrscht in dem durch die Luft wirbelnden Paar von Satyr und Mänade (Abb. 239)! Da ist alles ohne Sorgfalt im Vertrauen auf eine geübte virtuose Hand hingeworfen; die Sache sitzt und bewahrt das Leben eines ersten von keiner künstlerischen Skepsis und Verantwortung gehemmten Wurfes. Eines der prächtigsten Dekorationsstücke ist die Nereïde (Abb. 240), die sich mit ihrem nackten Leib auf einen Panther mit Fischschwanz hinwälzt und ihm in die vorgehaltene goldene Schale Wein hineingießt. Skopas hatte das Motiv der auf Meertieren hingegossenen Nereïden zuerst gebracht; hier wird es in launiger Weise wohl nach einer hellenistischen Weiterbildung wiederholt und in die ganze sinnliche Glut der Farbe getaucht. Auf leuchtend rotem Grunde steht der schillernd grüne Leib des Tieres und der warmgelbe Ton des weiblichen Fleisches. Eine lachende Wollust klingt aus dem an das lebendige Lager hingeschmiegten Leibe, ein sinnliches Wohlbefinden ohne Vorbehalt und ein erotisches Temperament von hinreißender Kraft und bestrickender Laune. Mit einer katzenhaften Schmiegsamkeit drückt sich der Körper hin an die Form des Tieres, um den Genuß des Ausruhens durch Hingabe aller eigenen Schwere um so voller und

Abb. 238 Sogen. Flora, Neapel, Nat. Mus. Phot.

Abb. 239 Satyr und Mänade, Neapel, Nat. Mus.

Phot

üppiger auszukosten. Weich und warm modelliert die Farbe den hingestreckten Akt und hebt ihn als ein leuchtendes und blühendes Gebilde der Sinnlichkeit heraus.

In einem letzten brillanten Feuerwerk verpufft die dekorative Wandmalerei ihre Lebenskraft; einen blendenden Effekt auf schimmernder Oberfläche treibt das Virtuosentum heraus, aber da es aus eigenem nicht viel zuzusetzen hatte, erschöpfte sich das unbekümmerte Spiel bald. Die Arbeiten werden flüchtiger und roher; es schwindet immer mehr die ernstliche Bemühung um künstlerische Werte.

Unter den meist minderwertigen Bildnissen, die die kampanische Wandmalerei geschaffen, ragt eines durch packende Wucht und Wahrheit hervor; es ist das Bild des Paquius Proculus und seiner Gattin (Abb. 241). Mit einer verblüffenden Lebendigkeit blicken diese Menschen von der Wand herab den Beschauer an. An Wirklichkeitssinn und lebendiger Wiedergabe der Erscheinung läßt diese Malerei nichts vermissen; ohne Ängstlichkeit modelliert der Pinsel die Form und treibt sie plastisch kräftig heraus.

Abb. 240 Nereïde, Neapel, Nat. Mus.

Phot.

Übernatürlich groß nach der Mode der Zeit ist das Auge gebildet, um den Lebensspiegel intensiver sprechen zu lassen.

Diese Köpfe führen uns hinüber zu den Mumienporträts der hellenistischen Kunst des 1. und 2. nachchristlichen Jahrhunderts, die in Ägypten in reicher Fülle zum Vorschein gekommen sind. An die Stelle der plastischen Mumienmaske trat häufig ein auf Holz, manchmal auch auf Leinwand gemaltes Bildnis, das die Züge der Toten festhielt. Die meisten dieser Porträts sind mit Wachsfarben gemalt, welche eingebrannt wurden und ein leuchtendes Kolorit bewahrten; andere mit Temperafarben oder in kombinierter Manier. Von der griechischen Porträtkunst geben diese späten Produkte noch ein glänzendes Zeugnis. Die besten von ihnen dürften an malerischem Reiz und lebendiger Wirkung mit modern impressionistischen Bildnissen wetteifern; und doch sind sie nur Erzeugnisse einer niedergehenden Kunst, die sich mit älteren Werken nicht auf eine Stufe stellen lassen. Die Fähigkeit einen individuellen Charakter nach seinen Hauptzügen aus der Form des Antlitzes, der Haltung des Hauptes, den Mienen und vor allem dem Blick des Auges sprechen zu lassen, ist bei diesen Malern, die außer einzelnen wohl ausschließlich dem Handwerkerstande angehörten, erstaunlich. Wir wollen weniger die Bildnisse an sich, als die Tradition, die Erziehung zum Sehen, Erfassen und Gestalten, die hinter ihnen steht, bewundern. Dazu besaß diese Kunst noch ein glänzendes Farbenmaterial, das aber die formale Sicherheit voraussetzte, um alle seine Eigenschaften hervorzukehren. Warm und lebendig, glänzend duftig und voll malerischer Weichheit ist die Modellierung durch die Farbe. Da ist alles in einer Breite und mit einer Sicherheit hingesetzt wie in den besten modern impressionistischen mit breitem Spachtel und dickem Farbenauftrag gemalten Bildnissen, die sich erst in einiger Entfernung zu einem leuchtenden Gesamteindruck zusammenschließen. Manche von diesen Köpfen schlagen eine Brücke von der Antike zu van Gogh. Der Impressionismus ist keine technische Erfindung der Spätantike; in pompejanischen Wandgemälden begegneten wir ihm bereits, und seine Anfänge lassen sich schon in der griechischen Malerei des 4. Jahrhunderts,

die mit der enkaustischen Technik begann, vermuten. Aus den zahlreichen Mumienporträts der ehemaligen Grafschen Sammlung, die im Faijûm zutage gekommen ist, wählen wir einige der besten Frauenköpfe aus. In allen Lebensaltern stehen diese Frauen vor uns, jede von der anderen unterschieden im Typus und durch persönliche Schicksale. Semitische und arische Gesichtsbildung wechselt ab, so daß uns das Völkergemenge der römischen Welt lebendig vor Augen tritt. Eine kluge, klarblickende junge Frau von regelmäßigem Gesichtsschnitt und einem leicht spöttischen Mund gibt Abb. 242 wieder.

Abb. 241 Paquius Proculus und seine Gattin, Neapel Nat. Mus.

Phot.

Krankhafte, leidende Züge zeigt das schmale, überfeine Frauenantlitz Abb. 243. Die großen geschminkten Augen schauen etwas verloren ins Weite. Ein seltsam exotischer Reiz liegt in diesem Antlitz, von dem man nicht loskommt; es ist etwas Kompliziertes und Rätselhaftes in ihm. Eine liebenswürdige Schöne stellt sich auf Abb. 244 dar; aus vertrauenden Augen blickt uns ein heitres, unverwickeltes Gemüt an. Zwei ältere Frauen stellen die Bildnisse 245 und 246 dar. Das erstere zeigt eine stolze etwas mürrische

Abb. 242—247 Mumienporträts aus dem Faijûm

Phot.

alte Dame mit kurzgeschnittenem Haar, die zu den Emanzipierten, männlich Selbstherrlichen gezählt haben muß. Die andere ist auf den ersten Blick von abschreckender kranker Häßlichkeit und Unregelmäßigkeit, doch zwingt uns der Künstler zu innerer Teilnahme mit diesem gütigen Wesen durch den leidenden, aber bis ins Innerste liebreichen und treuen Ausdruck der Augen und des Mundes. Das künstlerisch hervorragendste Stück dieser Sammlung ist das Bildnis Abb. 247. Ganz weich und duftig gemalt, in jedem Zuge voll Leben, sinnlicher Kraft und Schönheit ist dieses Porträt einer jungen wunderbar anmutigen Frau. Die Seele dieses Wesens tritt ganz an die Oberfläche heraus. Träumerisch weich und sehnsüchtig blicken die von leichter Melancholie um-

florten Augen. Hingebenden schwärmerischen Gemütes und voll gläubiger Güte ist dieser arglose Mensch; bittere Erfahrungen stimmen ihn wehmütig ohne doch seinen Glauben an das Gute im Menschen vernichten zu können. Das weite Gefühl geht immer wieder über den Verstand hinaus. Merkwürdig an all diesen Bildnissen sind die großen Augen, die manchmal etwas Gespenstisches haben und keinen gesammelten Blick mehr zum Ausdruck bringen. Er irrt in die Leere, und auf späteren Bildnissen nimmt er oft eine starre Verzweiflung an, in der eine Anklage gegen das Leben und lähmende Angst vor dem Ende offenbar werden. Die Seele scheint aus den Augen ausgeflogen zu sein, um in weiter Ferne nach einem Trost und Halt zu suchen. Das leere Gehäuse bleibt zurück und gemahnt an die Starrheit des allbeherrschenden Todes. Nach Erlösung von diesem grauenerregenden Ende späht die geängstete Menschheit aus und findet sie schließlich in der Hoffnung auf die weltentrückte Seligkeit des christlichen Jenseits.

IV. DIE ETRUSKISCHE KUNST

ES ist keine in allen Äußerungen eigene und originale Kunst, die uns einen Einblick gewährt in das Leben der Etrusker, dieses merkwürdigen Volkes, dessen Herkunft und Rasse immer noch im Dunkeln liegt. Als das Grundelement seiner selbständigen künstlerischen Begabung läßt sich ein nüchterner Realismus, eine Liebe zum empirisch Gegebenen bezeichnen. Mit peinlicher, positivistisch wissenschaftlicher Sorgfalt geht der etruskische Künstler, wenn er sich ganz seinem unmittelbaren Instinkte überläßt, an die Erscheinungswelt heran und zeichnet unbeirrt jedes noch so kleine und oft genug nichtssagende Detail nach. Der Aufschwung ins Allgemeine, die phantasievolle Umfassung des großen Ganzen der Erscheinung sind seiner Natur fremd. Diese porträtierende Genauigkeit in der Darstellung, diese vollständige Unterwerfung unter das Objekt lassen auf eine subjektive oder geistige Unselbständigkeit schließen, aus welchem Grunde die Phantasie niemals über die Grenzen des unmittelbar Daseienden hinauszufliegen wagt. Diese innere Unsicherheit zur Welt ist es auch, die den etruskischen Künstler niemals ganz autonom bleiben ließ; er vermochte es nicht, seiner Art, die Welt zu betrachten, dauernde Festigkeit zu geben und sie gegenüber fremden Einflüssen zu behaupten. So schwankt denn die etruskische Kunst hin und her zwischen heterogenen Elementen; die Einflüsse der orientalischen und darnach vor allem der griechischen Kunst sind zu mächtig, als daß sie ihr Wesen gegen sie zu verteidigen oder gar durchzusetzen vermöchte. Das Fremde wird nicht so assimiliert, daß es zum Eigenen würde und eine Umwertung kraft einer selbständigen Weltbetrachtung durchmachte, sondern es wird nur mehr oder weniger modifiziert im Sinne eines derberen Geschmackes.

Mit dem Orient und Griechenland unterhielt Etrurien einen lebhaften Handel, und diese Völker waren es auch, die seiner Kunst die Wege wiesen. Die Unmengen griechischer Vasen, welche sich in den etruskischen Gräbern gefunden haben, lassen die hohe Schätzung der griechischen Kunst erkennen. Ihr eiferten die einheimischen Künstler nach, arbeiteten nach den Vorbildern, die aus dem künstlerisch so reichen und überlegenen Lande kamen. Unter dem direkten Einfluß der ionisch archaischen Kunst sind die Figuren auf den bemalten Tonsarkophagen Abb. 248 und 249 entstanden. Die verstorbenen Ehegatten ruhen einträchtich beieinander auf dem Bette. Der Unterkörper streckt sich lang aus und senkrecht zu ihm wird der Oberkörper aufgerichtet, ohne daß der Versuch gemacht würde, zwischen den beiden Richtungskontrasten zu vermitteln. Ein Interesse für die Tektonik des Körpers ist noch nicht erwacht; die ganze Anlage scheint nur auf eine lebhafte Wirkung der Köpfe hinzuzielen. Von dem Verstorbenen soll ein sprechendes Bild bewahrt werden, das ist der einzige Zweck, und darum wird dem Körper als einem einheitlichen Gefüge keine spezielle Aufmerksamkeit zugewandt. Das Gesicht trägt die Merkmale des archaisch ionischen Typus; schräg geschlitzte Augen und aufwärts gezogene Mundwinkel bringen eine kindlich harmlose und richtungslose Fröhlichkeit zum Ausdruck. Ist dieser Ausdruck bei den Figuren des Sarkophages Abb. 248 noch unbeweglich, so erhält er bei dem zweiten Paar schon mehr Lebendigkeit und eine Tendenz nach psychischer Charakteristik. Die Frau zeigt die liebliche Herzlichkeit eines heiteren Kindergemütes, während dem Manne eine gewisse Bauernschläue nicht abzusprechen ist. Diese beiden Figuren sind auch das Beste ihrer Art, und es fragt sich, ob sie nicht direkt von griechischen Händen gearbeitet wurden.

Abb. 248
Tonsarkophag aus Cervetri, Louvre

Phot.

Abb. 249
Tonsarkophag aus Cervetri, Mus. di Papa Giulio, Rom

Phot.

Die Sitte, beide Ehegatten auf gemeinsamem Lager darzustellen und ihrer Zusammengehörigkeit Ausdruck zu geben, ist echt etruskisch, und auf den Grabgemälden findet sich diese Darstellung außerordentlich häufig. Abb. 250 zeigt uns ein kleines Familienidyll. Der Verstorbene ruht mit seiner Gattin auf dem Ruhebett; in der Linken trägt er eine riesige Weinschale, während er mit der Rechten seiner Gattin zärtlich ans Kinn greift. Eine Erinnerung an das genußreiche Dasein, an die Freuden des Weines und der Liebe erhellt die Dunkelheit der Grabkammern. Möglich, daß die etruskische Jenseitsvorstellung der ägyptischen ähnlich war, die dem Verstorbenen durch die bildliche Darstellung aller irdischen Herrlichkeit die Möglichkeit eines dauernden Genusses derselben gewährleisten wollte. Vielleicht sollte auch bei den Etruskern der Tote noch teilhaben an den dargestellten Szenen, die oft den Geist einer geschäftigen, ausgelassenen Fröhlichkeit atmen. Der Stil des vorliegenden Bildes ist archaisch-griechisch und läßt das genaue Studium archaischer Vasenbilder erkennen. Die Unterscheidung der Geschlech-

Abb. 250 Wandgemälde aus der Grotte dei vasi dipinti, Corneto

Nach Mon. d. Inst.

ter ist auch hier durch hellere und dunklere Färbung der Haut gemacht. Das Gegenständliche der Darstellung jedoch, diese intime Schilderung des Familienlebens, ist durchaus etruskisch; in der griechischen Vasenmalerei ist eine Gleichordnung der Ehegatten kaum zu finden; die Frau als Gattin trat ja, wie wir gesehen haben, viel mehr zurück.

In einem gewissen Gegensatz zu den bisher besprochenen Werken steht die Darstellung auf den bemalten Tonplatten aus Cervetri (Abb. 251), die viel mehr etruskischen Charakter haben. Die Figuren sind von gedrungenen, schweren Proportionen und dürften die Rassenmerkmale der Etrusker eher an sich tragen. Von einem der zahlreichen Unterweltsdämone, die in der Jenseitsvorstellung der Etrusker eine so starke Rolle spielen, wird eine tote Jungfrau davongetragen. Leblos wie eine Puppe liegt sie in seinen Armen; die Proportionen des Körpers sind plump, und tot ist die Gewandfläche, die den Leib ganz verdeckt.

Ein Fortschritt wie ihn die attische rotfigurige Vasenmalerei gegenüber der schwarzfigurigen darstellt, läßt sich an einer anderen Gruppe von Fresken erkennen, die von der leblosen Steifheit der Geste übergeht zu einer etwas freieren Beweglichkeit. Szenen aus den rauschenden Festlichkeiten anläßlich der Totenfeier werden uns in diesen Grab-

gemälden vor Augen gestellt. Ob nun eine Beziehung auf den Toten selbst und seine Teilnahme am Genießen ihre Haupttendenz ist oder ob sie nur eine Ehrung, die die Überlebenden dem Toten darbringen, vorstellen, ist schwer zu sagen. Es fehlt in ihnen jedenfalls das Moment des Schmerzlichen und jede auch nur leise Dämpfung der Fröhlichkeit, die bei vollständigem Ausschluß des Toten vom Genuß wohl nicht so ganz hätte fehlen können. Ungebundene Lust und Lebensfreude schwingen in diesen Darstellungen, und man wird wohl annehmen dürfen, daß erst der Gedanke an ein Mitgenießen des Verstorbenen diese Fröhlichkeit hemmungslos sich entfalten ließ. Je toller es zuging, so mag die Vorstellung gewesen sein, um so mehr hat und freut sich der Abgeschiedene an der Ehrung, die ihm erwiesen wird. Abb. 252 zeigt eine solche feiernde Gesellschaft. Nach griechischer Sitte sind die Teilnehmer gelagert; ungriechisch jedoch ist die gesellschaftliche Stellung der Frau, die bei den Etruskern das Recht hat, gemeinsam mit den Männern an der Freude, am materiellen Genießen teilzunehmen. Für griechische Empfindung wäre es unschicklich gewesen, daß die Frau in liegender Haltung auf einem Lager mit dem Manne einer öffentlichen Festlichkeit beiwohnte. Dem Etrusker ist es ein Vergnügen, den materiellen Genuß des Daseins mit dem Weibe zu teilen; ja er bedarf seiner Anwesenheit, damit seine Lust vollkommen werde. Mehr oder weniger starke sinnliche Ausgelassenheit, die auf den Grabgemälden öfter vorkommt, zeigt, bis zu welchem Grade sich die allgemeine Festesfreude steigern konnte. Vor der Darstellung des

Abb. 251 Bemalte Tonplatte aus Cervetri, Louvre

Phot.

Abb. 252 Wandgemälde aus der Tomba dei Leopardi, Corneto

Phot.

Obszönen schreckt die Kunst an diesen Orten nicht zurück, gleichsam um in aller Naivität angesichts des Todes die Naturtriebe mit kontrastvoller Eindringlichkeit sprechen zu lassen. Die Elemente werden, wie sie sich im natürlichen Leben verschlingen, mit realistischer Drastik zur Anschauung gebracht. Im Leben der Etrusker müssen die Bacchanale überhaupt einen großen Raum eingenommen haben, und bei den Leichenfeiern entfalten sie sich in ihrem ganzen Pomp. Spiele wurden veranstaltet, denen Männer und Frauen zuschauten. Dabei war eine Vorliebe für das Grausame den Etruskern eigentümlich; von ihnen erst übernahmen die Römer die Gladiatorenschauspiele. Fast bei keinem der Feste fehlen die harmloseren Vergnügungen, wie Musik und Tanz. Abb. 253 zeigt uns eine solche Tanzszene, an der Männer und Frauen teilnehmen. Eine reiche Erscheinungswelt wird hingezaubert mit großem Sinn für dekorative Feinheit und Wirkung; die Tänzer sind durch mannigfache Bäume getrennt, die immer ein Stückchen Leben aus der Natur erzählen. Stilistisch sind die Malereien durchaus abhängig von griechischen Vorbildern, wenn auch das Kostüm etruskisch ist. Tanzende Mänaden haben die Vorlage abgegeben für die Frauen auf dieser Darstellung. Die Bewegung ist ausdrucksvoller und beherrschter als in früheren Werken, und das Gesamtbild hat an Reichtum gewonnen. Der dünne etruskische Rock läßt die Umrisse der Beine leicht durchschimmern. Eine heftig ekstatische Bewegung hat vor allem die Tänzerin am rechten Ende ergriffen; in ausgelassener Losgebundenheit gibt sie sich hin an die Bewegung; keck und ohne ängstliche Sorgfalt läßt sie ihre Glieder spielen, sich ganz dem Temperament und der Wonne trunkener Selbstvergessenheit überlassend. Ähnliche Tanzdarstellungen sind in gleicher Anordnung und Ausführung sehr oft wiederholt worden.

War bisher bei den etruskischen Kunstwerken das Gegenständliche noch ganz aus dem gesellschaftlichen Leben der Etrusker genommen und mit den Mitteln griechischer Kunst zur Verkörperung gebracht worden, so nimmt in der Folgezeit die griechische Mythologie das Interesse immer stärker in Anspruch. Die Hellenisierung schreitet mehr und

Abb. 253 Wandgemälde aus der Tomba del Triclinio, Corneto. Rekonstr.

Phot.

mehr fort, und die idealen Vorstellungen verdrängen allmählich ganz die realen Schilderungen des täglichen Lebens. Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. schmückt man die Sarkophage mit Szenen aus der griechischen Mythologie, die in irgendeiner Beziehung zum Tode stehen. Eine Sarkophagfigur wie die Frau (Abb. 254) ist durchaus im hellenistischen Geschmack ausgeführt. In schöner Pose ruht die Reichgeschmückte auf dem Deckel. Der Körper zerfällt nicht mehr, wie in archaischer Zeit, in zwei beziehungslose Hälften, sondern hat in sich mehr organischen Zusammenhang, obwohl Proportionen und Körperdrehung noch nicht vollständig gemeistert sind.

Abb. 254 Sarkophag aus Chiusi, Florenz, Mus. Arch.

Phot.

Eine ganz eigenartige Stellung in der etruskischen Kunst nehmen die kleinen Aschenkisten ein, die sich vor allem in Volterra gefunden haben (Abb. 255 und 256). Hier hat sich das ursprüngliche etruskische Element sonderbarerweise gerade in dieser Spätzeit, die sonst ganz hellenisierend ist, wohl am originellsten entwickelt und in vollkommenen künstlerischen Gegensatz zum griechischen Stil gestellt. Die Figuren auf den Urnen sind roh und plump; sie müssen sich den geringen Dimensionen anpassen und erhalten eine groteske Körperform, die das ganze Mißverhältnis zwischen dem großen Kopf und dem verkümmerten Leib zur Erscheinung bringt. Proportionen sind auch diesen Künstlern nicht das Wichtigste an der Körperwelt, sondern die Erscheinung in Licht und Schatten. Die Reliefs, die zwar Szenen aus der griechischen Mythologie behandeln, haben doch einen ganz eigenartigen und originellen Stil; in ihnen spricht sich eine selbständige Betrachtung und Gestaltung der Welt aus. Das griechische Relief ist immer eine tektonische Einheit von Hintergrund und Figuren; die Gestalten wachsen aus dem Grunde heraus und behalten immer eine klare Beziehung zu der Fläche, die sie trägt. Sie gliedern dieselbe rhythmisch und in übersichtlicher Klarheit. Licht und Schatten sind in stetigem, vermitteltem Übergang und niemals in solchen Kontrasten

einander gegenübergestellt, daß die taktische Verbindung zwischen ihnen aufhörte. Der Schatten verschlingt nichts von der organischen Form, noch von dem schönen Übergang derselben in die Fläche; man kann ihm vielmehr auf den Grund sehen und das körperliche Sein klar erfassen. Diese tastbare und bei aller Vehemenz der Bewegung und Anordnung doch immer ruhig bleibende Einheitlichkeit des Zusammenhanges wird von den etruskischen Reliefs durchbrochen. Die Figuren emanzipieren sich von dem Zusammenhang mit der Grundfläche, gehen nicht mehr langsam und klar darin über, sondern stellen sich ihr in ihrer ganzen Selbständigkeit entgegen. Licht und Schatten sind zu scharfen Kontrasten auseinandergetreten; hell stehen die Körper vor den tiefen Schattenmassen, die den Grund verdunkeln und ihm seine verbindende Funktion nehmen. Eine optische, rein auf das Auge durch Licht- und Schattenkontraste wirkende Gestaltung setzt diese hervorragend interessanten Arbeiten in Gegensatz zu den tastbar klaren, tektonisch gebundenen klassischen Reliefs. Unruhig flackernd streift das Licht die Körper, hebt hier stark heraus in hellste Beleuchtung und läßt andere Partien unberührt. Dadurch erscheinen die Figuren voll unruhiger, leidenschaftlicher Lebendigkeit, die noch durch eine scharf akzentuierte, realistisch bewegte Formensprache gesteigert wird. In diesen Arbeiten erkenne ich ein ganz eigentümliches und originelles Gestaltungsvermögen, das zwar durch die überlegene griechische Kunst zurückgedämmt, aber nicht vollständig unterbunden werden konnte. Eine ähnliche Reliefauffassung nur stärker durch griechische Tradition gebunden bricht in den spätrömischen und frühchristlichen Sarkophagreliefs wieder durch und zeigt im ersten Keimen die Emanzipation von der klassisch griechischen Kunst, was für spätere Epochen bedeutungsvoll werden sollte.

Abb. 255
Aschenkiste aus Volterra

Phot.

Abb. 256
Aschenkiste aus Volterra

Phot.

Zu diesen originellsten Leistungen der etruskischen Kunst gehört auch das auf einer Urne liegende Ehepaar (Abb. 257). Diese Figuren zeigen einmal den etruskischen Realismus in ganz ungehemmter Entfaltung. Dieses eigentümlich etruskische Element war

so stark, daß es auch von der großen Flut griechischer Kunst, die über Italien hereinschwoll, nicht völlig ausgelöscht werden konnte; allen Stürmen zum Trotz hat es sich in der toskanischen Kunst des 15. Jahrhunderts wieder durchgerungen und ausgelebt. Die Körper der beiden Deckelfiguren sind ohne Interesse für die organische Körpereinheit wiedergegeben; sie wird vollkommen vernachlässigt, und alle Kraft richtet sich auf das Porträt. Diese Köpfe sind aber auch von einer schlagenden Lebendigkeit und Charakteristik. Mit peinlicher Sorgfalt sind sie bis ins letzte Detail festgehalten, um als ein vollkommen getreues Abbild der Verstorbenen dazustehen. Diese sachliche Treue gegen das Objekt reicht vollkommen hin, um die engbegrenzte geistige Atmosphäre dieser Leute zu umfassen. Ihr ganzes, an inneren Erlebnissen armes Dasein liegt offen zutage; es erschöpft sich in Arbeit, primitiven Genüssen

Abb. 257 Etruskisches Ehepaar, Volterra

Phot.

und ständigen Zänkereien, die von der bösartigen „schönen Hälfte" stets von neuem angezettelt werden. Leidenschaftslos unterwirft sich der gutmütige Ehesklave dem Pantoffelszepter seiner energischen Gattin und fühlt sich doch recht wohl in der Zuversicht, daß der Hausdrache die Hauptsorge für die Wirtschaft auf seine Schulter nimmt. Mit karrikaturistischer Eindringlichkeit ist die ewige Komik eines solchen Ehelebens festgehalten.

Die Vorliebe und Befähigung zum Porträt, zur sachlichen Wiedergabe der objektiven Welt ist ein Grundzug etruskischen Wesens, und in dieser nüchtern treuen Auffassung der Dinge stimmte es mit dem römischen überein. Wie in vielen Beziehungen des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens waren die Etrusker auch in künstlerischen die ersten Lehrmeister der Römer, und ihre Vorliebe für das ganz Reale traf mit einem Grundzug des römischen Charakters zusammen. Mit der Anregung zur porträtartigen Wiedergabe erhielten die Römer aber auch von den nördlichen Nachbarn die erste Kenntnis griechischer Kunst und Kultur übermittelt und konnten sich so langsam mit einer Welt vertraut machen, die die notwendige geistige Ergänzung zu ihrem auf reale

Herrschaft gerichteten Gesamtwillen bildete. Als sich diese Herrschaft ausbreitete über die Stätten griechischer Kultur in Unteritalien und später in Griechenland selbst, da waren die Römer innerlich schon so bereitet, daß sie dieser Kultur die Achtung und das Entgegenkommen erzeigen konnten, die für die hemmungslose Ausbreitung über die ganze Sphäre ihrer Herrschaft erstes Erfordernis waren. Die Etrusker waren die ersten Vermittler zwischen dem Volke der äußeren Herrschergewalt, der willensmäßigen Energie, und dem der geistigen Werte, durch welche Verbindung erst die Grundlagen zu einer Kultur des Abendlandes geschaffen wurden.

V. DIE RÖMISCHE PORTRÄT-KUNST

WAS die Römer von Natur aus mitbrachten für die Befähigung zum Porträt war eine klare aufs Sachliche gerichtete und nüchterne Anlage in der Betrachtung aller Dinge. Diese Anlage erhielt durch die realistische Porträtkunst der Etrusker ihre erste künstlerische Festigung. Bis gegen das Ende der Republik, ehe noch die großen genialen Persönlichkeiten aus der Gleichgewichtslage des republikanischen Lebens herausdrängten, genügte diese sachliche Treue gegen das empirische Objekt, um die Physiognomien von Menschen festzuhalten, die noch von keinem regen Geistesleben differenziert waren, und deren Züge vor allem die leicht in Formen festzuhaltenden prägnanten Merkmale einer willensmäßigen Energie trugen. Mit der Erweiterung des römischen Stadtstaates über die ganze Mittelmeerwelt war es notwendig gegeben, daß einige hervorragend begabte Individuen sich von dem Grunde loslösten, der bisher allen gemeinsam gewesen war, und sich über die Mittelmäßigkeit erhoben. Für diese Individuen genügte der reine Erobererwille, der bloße Machtinstinkt nicht mehr; sie mußten die Welt, die sie unterworfen hatten, auch mit überlegenem Geiste erfassen, um jene gleichmäßige Atmosphäre ausbreiten zu helfen, in der alle Menschen als in einer homogenen Luft zu atmen vermochten. Alles Neue und Fremde strömte in sie hinein, den verschiedensten Einflüssen mußte ihre Seele offen stehen, damit sie das Getrennte zu verkitten imstande waren durch einen alle Formen durchströmenden Äther. Sie waren Eroberer und wurden erobert; der politische Stoß nach Osten löste den geistigen Gegenstoß nach Westen aus, und in der hellenistischen Kultur ward das verbindende Element gefunden. Neben die rücksichtslose Willenskraft trat die geistige Aufnahme- und Urteilsfähigkeit und gab den Individuen ein anderes Gesicht. Die trocken nachzeichnende Porträtkunst der Etrusker genügte nicht mehr, um das Wesen dieses neuen Typus Mensch zu umspannen; mit ihr mußte sich griechische Genialität verbinden, um das Geistige in die Grenzen der Form einzubilden. Die hellenistische Porträtkunst war imstande, die geistige Atmosphäre mit zu fassen und zu vermählen mit dem empirisch Gegebenen; sie hatte die Verbindung der physiognomischen Einzelheiten mit dem bewegenden inneren Elemente zuwege gebracht und die Peripherie mit dem geistigen Zentrum verankert, so daß in allen Einzelheiten dieses eine Wesentliche zur Geltung kam. Die Bahnen von außen nach innen waren freigelegt und dem fühlenden Erkennen gangbar gemacht worden. Erst durch diese hellenistische Porträtkunst wurde die römische möglich und das, was sie ist.

Die freie Phantasieschöpfung, die immer neue Gestaltung der Götterwelt hörte im Laufe des hellenistischen Zeitalters auf, da diese Welt die Geister nicht mehr binden konnte. Mit einem neuen Objekte mußte sich die Kunst vermählen, um wirklich Neues zu schaffen, und dieses Objekt war die frei in sich schwebende Persönlichkeit. Aus der Gebundenheit trat das Individuum heraus, um ganz auf sich gestellt zu sein. Die Bindung war es gewesen, die eine einheitliche und große Organisation geschaffen hatte; das war die Größe des Allgemeinen, die durch das Opfer des Einzelnen möglich wurde, und dieses Allgemeine erhielt sich nunmehr aus eigener Kraft, aus Beharrungsvermögen. Die Machtvollkommenheit ging vom römischen Volke an eine ordnende und den eingeleiteten Gang überwachende Zentralgewalt über, die alles an sich riß. War sie früher der Lebensinhalt einer gleichgestimmten Vielheit gewesen, die ganz sich in ihr ausgab, so wurde sie jetzt in allmählichem Fortschreiten immer mehr Vorrecht eines

über alle hinausgestellten Mächtigen, dem eine Unzahl anderer früher gleichberechtigter Individuen weichen mußte. Dem Ausschluß von der Herrschaft folgt bei den früher beteiligten Elementen die Interesselosigkeit, wie bei dem Arbeiter, der im Dienste einer Maschine steht, das Interesse an dem Produkt aufhört, das sie hervorbringt; nur wenn er selbst tätig mitgestaltet, schöpferisch das Produkt von Anfang an unter seinen Händen entstehen läßt, kann er sich an ihm ausleben und befriedigen. So traten denn die Individuen aus der politischen Bindung immer mehr heraus und blieben sich selbst überlassen. Die Kräfte, die früher im Leben für den Staat angesetzt wurden, mußten sich einen Ersatz suchen und anderswo angreifen; sie standen der Persönlichkeit frei zur Verfügung, die sich ihrer zum Guten oder Schlimmen bedienen konnte, je nach ihrer Charakteranlage. Das Individuum wurde frei, um sich mit der geistigen Kultur des Hellenismus zu durchdringen und ihr Träger zu sein. Mit der Lockerung der politischen Bindung traf in der Kaiserzeit bei den Gebildeten eine Lockerung der alten religiösen zusammen, so daß das Individuum ganz auf sich und in sich selbst zurücksank und von sich aus seine Stellung zur Welt im ganzen Umfange ihres materiellen und geistigen Inhaltes bestimmen mußte. Es schwebte frei in sich, konnte sich zum Höchsten entfalten und zum Tiefsten erniedrigen, in alle Extreme zerspringen. Genießen und Leiden tun sich in ihrer ganzen Gegensätzlichkeit auf und werden nicht gemildert durch eine in allen lebendigen Erscheinungen wirksame Orientierung des Gemütes, durch eine allgemeine, die Gegensätze überbrückende Idee; es herrscht das Pathos der Persönlichkeit. Der eine Mensch wirft sich ganz in den Genuß und entfesselt wilde Kräfte in einem wahrhaft genialen Taumel; der andere kehrt sich gegen sich selbst und deklamiert mit theatralischer Heftigkeit gegen das böse Gelüste in ihm, ohne sich doch befreien zu können, da die Kraft nicht zu Hilfe kommt, die größer ist als der einzelne Mensch. Im besten Falle kann er das Leben von sich aus verneinen, ohne jedoch durch diese Verneinung ein neues Positives zu setzen, so daß Trostlosigkeit seinem Wege zur Seite schreitet. Sein Gebahren wird leicht zu eitler Pose, da es an einem lebendigen Ziel und Inhalt gebricht, der Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit verleiht. Nur wenigen gelingt es, ihrer Freiheit in weiser Mäßigung und sorgfältiger Abwägung dauernd froh zu werden.

Wie steht nun die Frau in dieser Atmosphäre? Die weibliche Welt erhält durch die über ihr stehende männliche ihren Charakter und ihre Bestimmung. Als der Mann noch ganz für den Staat und durch den Staat lebte, da tat das gleiche die Frau in strenger Zucht und Pflichterfüllung in ihrem Staate, der Familie. Der gleiche ernste, herbe und nüchterne Geist herrschte dort wie hier. Die Interessen der Frau gingen nicht über die enge Sphäre ihres Staatswesens hinaus; sie war ganz darin gebunden und opferte sich in harter Arbeit auf für den patriarchalischen Haushalt und die Kinder. Ihr Leben verlief in gleichmäßiger Arbeit und strenger Ordnung. Bei den Römern war die Frau nicht scharf von der Welt des Mannes geschieden wie in Griechenland; als daher der Mann die Bande lockerte, die ihn eisern an den Staat gefesselt hielten, und sich Raumfreiheit zu seiner individuellen Entwicklung verschaffte, da wurde auch die Frau bald befreit von dem Drucke, der durch den Geist des Mannes von jener streng republikanischen allgemeinen Gesinnung auf sie ausgeübt wurde. Die Familienbande lockern sich, und jeder Teil greift über die enge Sphäre hinaus, um sich nach Anlage und Charakter zu entfalten. Diese Emanzipation der Frau wurde begünstigt durch ihre soziale Stellung:

sie behielt ihre Mitgift als unantastbaren Besitz für sich und war, wenn sie aus vermögendem Hause stammte, materiell unabhängig von ihrem Gatten und ihm nicht auf Gnade und Ungnade überantwortet. Die materielle Selbständigkeit gab ihr einen bedeutenden Rückhalt, und schwache Männer konnten leicht zu Sklaven der Mitgift ihrer Frauen werden. So nahm die Frau im öffentlichen Leben ein Stellung ein, die Berücksichtigung erforderte. In der Zeit der starken politischen und ökonomischen Krisen, die mit der gewaltsamen Umgestaltung des ganzen Staatswesens Hand in Hand gingen, erhielten Frauen aus vornehmem Hause noch eine besondere Bedeutung dadurch, daß man die Heirat als Sprungbrett benutzen konnte, um im öffentlichen Leben eine Rolle zu spielen. Die alten Adelsgeschlechter waren stark mitgenommen worden in den furchtbaren Krisen; neue Männer traten auf den Plan, um die Lücke auszufüllen, die in die alte Herrscheraristokratie gerissen war. Aber an dieser Klasse haftete doch noch der ganze Nimbus einer großartigen Vergangenheit, so daß es ein gewaltiger Vorteil war, mit ihr in engste Beziehung zu kommen. Eine Frau aus altadeligem Hause konnte die Brücke schlagen und dem Talent die Vorteile der Geburt verschaffen. Auch innerhalb der Aristokratie war die Frau ein bedeutsamer politischer Faktor, und eine Ehe wurde hauptsächlich unter diesem Gesichtspunkt geschlossen. Durch die Wahl der Frau konnte man schließlich in Beziehung treten zum herrschenden Geschlechte. Daß die Frauen begierig die Gelegenheit ergriffen, die ihnen eine erhöhte Machtstellung zu gewähren vermochte, ist selbstversändlich.

Schon bei den Etruskern hatte die Frau eine ganz andere öffentliche Geltung als in Griechenland, sie nahm an all den ausgelassenen Festveranstaltungen teil, und es galt nicht, wie in Griechenland, für unschicklich, daß sie sich mit den Männern gemeinsam hinlagerte zu Gelagen. Hier war eine ganz andere Gelegenheit für intime Beziehungen gegeben, die erotische Phantasie erhielt unmittelbare Anregung, wenn man den weiblichen Körper in lässiger Ruhe ganz mit den Augen abtasten konnte. Auch die Römer nahmen an dieser freien Sitte keinen Anstoß und duldeten die Gegenwart des weiblichen Elementes nicht nur bei den alltäglichen Mahlzeiten, sondern auch bei Gastereien im eigenen und fremden Hause. So konnte die Frau ganz anders umstellt werden, wenn man einmal den strengen Maßstab bürgerlicher Sittsamkeit verlassen hatte, als in der Abgeschlossenheit des Frauengemaches.

Ganz dem öffentlichen Leben ferngehalten wurde nur das Mädchen; es erhielt im Hause eine geistige Erziehung, die sich nicht sehr von der der Knaben unterschied: Literatur, Musik und Tanz bildeten den Hauptgegenstand der Unterweisung. Schon frühzeitig, oft noch im Kindesalter, wurde das Mädchen verlobt; die Eltern schlossen die Verbindung, die ihnen nützlich und gewinnbringend erschien; Neigung wurde nicht berücksichtigt. Auf gut Glück mußte sich der Mann mit einer Frau versorgen lassen, denn eine Gelegenheit, sich vor der Ehe kennen zu lernen, gab es nicht. Das hatte natürlich verhängnisvolle Folgen, wenn der alte, strenge Familiensinn und der Kreis traditioneller Pflichten gegenüber Staat und Familie sich lösten. Immer schwerere Mißstände mußte diese Sitte im Gefolge haben, je stärker das persönliche Moment sich ausprägte und die unpersönliche Gleichmäßigkeit verlassen wurde. Da konnte es nicht ausbleiben, daß Gegensätze aufeinanderprallten, zwischen denen es keine Brücke gab, und die in Haß und Verbitterung sich scheiden oder in Gleichgültigkeit nebeneinander hinleben mußten.

Trat nun das Mädchen aus seiner vollkommenen Abgeschlossenheit ins Leben als Frau, so fielen plötzlich alle Schranken vor ihr; die große Welt stand ihr mit einemmal offen, und eine Flut neuer Eindrücke und Einflüsse stürmte auf sie ein, die sie emporheben oder hinwegspülen konnte. Alle Möglichkeiten der Entwicklung waren gegeben, und es richtete sich nur nach ihrer individuellen Anlage, was aus ihr wurde. An der Spitze eines gegen Ende der Republik immer riesiger wachsenden Hauswesens wurde sie aus dem Verhältnis des Gehorchens in das des Herrschens versetzt. Das öffentliche Leben, an dem sie teil hatte, brachte eine Fülle der verschiedenartigsten Anregungen, denen sie sich hingeben oder deren sie sich erwehren konnte, je nach ihrer Veranlagung. Das Beste oder das Schlimmste vermochte sie aus sich selbst zu machen, denn die Gestaltung ihres Lebens war in ihre Hand gegeben. Die Kultur, die schon überreif von Osten vordrang, nahm von ihr Besitz, verfeinerte und erhöhte ihre Lebensansprüche. Alle individuellen Schattierungen waren möglich in einer solchen Welt: von der wilden und in ihrer Art grandiosen Zügellosigkeit einer Messalina bis zu der adeligen Größe einer Arria, die ihrem Gemahl zeigte, wie man ein Unglück zu tragen und durch freiwilligen Tod sich zu befreien vermochte. Durch Klugheit, List und Verschlagenheit vermochte die Frau eine hervorragende Rolle zu spielen; ja, diese Eigenschaften mußten sich ausbilden in einer Zeit, die den Frauen den Boden unter den Füßen wegzog, auf dem sie ein beruhigtes Dasein sich gründen konnten. Durch den schnellen Umschlag der Interessen konnte die Frau, die heute viel gegolten, morgen nutzlos werden; man entledigte sich ihrer durch die Scheidung, die so leicht zu bewerkstelligen war, und schickte sie fort. Unter dieser Unsicherheit der Verhältnisse hatten besonders edle Frauen zu leiden, die es nicht vermochten, ihr Wesen stets in den Vordergrund zu drängen, und auf sie häufte sich leicht der ganze Jammer eines schweren und unverdienten Loses. Was Wunder, daß man zu Mitteln Zuflucht nahm, die besser zu einem annehmbaren Ziele führten, und den gesicherten Moment voll auszukosten strebte. Die Grundfesten des Familienlebens waren gelockert und konnten bei jeder leisen Erschütterung zusammenfallen; wollte man seinen ganzen Lebensinhalt nicht in Frage gestellt sehen, so mußte man seine Interessen von der Familie lösen und sich Ersatz schaffen durch Betonung der individuellen Selbstgenugsamkeit. Dadurch ging aber vielen Frauen das Element verloren, in dem sie ihre ganze segensreiche Tätigkeit entfalten konnten, zu der sie von Natur berufen waren. Die innere Befriedigung des Weibes, die aus einer gesicherten mütterlichen Funktion entsprang, blieb vielen ferne, und sie wurden in Verhältnisse getrieben, die zu Maßlosigkeit und Exzentrizität führen mußten. In diesem unsicheren Milieu waren Klugheit, Berechnung, Energie und weitgehender Egoismus Faktoren, die eher eine Gewähr für Anerkennung und Geltung leisteten, als aufopfernde Hingabe und Güte. Dadurch aber wurde wiederum die ganze Psyche in Spannung erhalten, so daß die geistige Regsamkeit, Durchbildung und Nuancierung beständig fortschritt und ganz neue Formen des Individuellen schuf. Die egozentrische Persönlichkeit wurde das Feste im bewegten Leben; auf sie lenkten sich alle Zwecke und Kräfte, die früher der Allgemeinheit gedient hatten. Die psychischen Einwirkungen auf die Frau, die ungeformt und in jugendlicher Unkenntnis ins Leben trat, waren mannigfach. Sie sah sich an der Spitze eines zahlreichen Sklavenheeres, über das sie nach Gutdünken verfügen konnte. Wenn Macht- und Grausamkeitsinstinkt in ihrer Natur wohnte, so hatte er hier die erste, ausgiebige Nahrung. Dazu kam noch ein Heer von Klienten und

der ganze Schwarm abhängiger Menschen, der sich an ein vornehmes Haus wie ein Kometenschweif heftete, um in der Herrin eines solchen Hauswesens eine großartige Vorstellung von persönlicher Macht und Einfluß zu erwecken. Umworben und umschmeichelt wurde sie von den verschiedenartigsten Elementen, und es bedurfte schon eines großen Maßes von Selbstbeherrschung und Festigkeit, um sich nicht verwirren zu lassen. Ein Zufall war es, wenn die durch Konvenienz geschlossene Ehe sich harmonisch gestaltete; erwies es sich jedoch, daß die Ehegatten keine inneren Beziehungen zueinander finden konnten, so war es ein leichtes, daß durch Künste der Verführung die Frau zur Untreue verlockt wurde. Gelegenheiten gab es überall: bei den Gastmählern, wo oft durch Aufführung gewagter Szenen die Sinnenlust wachgerufen wurde, bei den öffentlichen Spielen, die durch nervenerregende Vorgänge das ganze Empfindungsleben aufpeitschten und in unruhige Vibration versetzten. So konnte die Frau mannigfachen Versuchungen anheimfallen, und es ist kein Wunder, daß die römischen Schriftsteller über ihre mangelhafte Treue und ihre Flatterhaftigkeit klagen. Doch in dieser Freiheit gediehen erst die persönlichen Fähigkeiten, und das Individuum gewann seinen Stil nach dem Grundrhythmus, der in ihm schwang; ob er sich zum Guten oder Schlechten neigte, großartig konnte er in jedem Falle werden. Welch einer ethischen Kraft bedurfte es, um in diesem Leben voll der lockendsten Versuchungen seine Ehrenhaftigkeit rein zu bewahren! Der Mensch war ganz auf sich gestellt und konnte einmal zeigen, wie er sich aus eigner Kraft mit dem Leben auseinandersetzte. Die Bindung an feste Zwecke und Ziele, geheiligt durch die Tradition, an ererbte, festumschriebene Pflichten und Rechte tat sich auf, und das Individuum schritt frei aus dem begrenzten Kreise, der seinen inneren Möglichkeiten Schranken setzte, hinaus und konnte zu einer persönlichen Monumentalität gelangen, von der uns die römische Kaiserzeit hervorragende Beispiele gegeben hat. Der Zug ins Großartige, quantitativ Monumentale wohnte dem römischen Wesen von Natur aus ein und zeitigte auf dem Gebiete der persönlichen Lebensgestaltung Formen, die eine analoge Wirkung auf uns üben wie die riesenhaften Bauten eines auf gewaltige Repräsentation gerichteten Geistes. Das lebendige Material, welches der Kunst zur Gestaltung gegeben war, bot einen unendlichen Anreiz und Ansporn, nach reichen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, um diese ganze Welt in ihrer Fülle festzuhalten. Gegenstand und formales Kunstvermögen trafen in adäquater Ausbildung zusammen, um ein Produkt von glänzender Wirkung hervorzubringen, das eine unmittelbar lebendige Illustration der römischen Kultur darstellt.

Der Zeit der Republik gehört das Ehepaar auf dem Grabdenkmal Abb. 258 an. Ein derber Menschenschlag steht uns hier noch vor Augen; keine beweglichen Geister sind diese Typen, durch zähe Starrköpfigkeit und unverwüstliche Vitalität setzen sie durch, was sich einmal in diesem schweren Schädel festgerammt hat. Keine Abweichung von einem vorgesetzten Ziel ist bei solcher bornierten Einseitigkeit möglich. Durch diese zähen Naturen, die sich aus dem eingenommenen Raum nicht mehr verdrängen lassen, selbst wenn die Welt über ihnen zusammenfällt, ist der römische Staat groß geworden. Mann und Frau verraten die gleiche Grundanlage; schwere Haus- und Mutterpflichten lasten auf der Frau und drücken ihren Geist zu Boden, wo er ganz dem materiellen Leben verfällt. Arbeitsreich ist ihr Dasein, keine Spur von Anmut, falls sie je vorhanden war, kann sich erhalten. So sieht das Geschlecht aus, das in dumpfer Tätigkeit und verbissener Solidität die Grundfesten zimmert, die einst ein mächtiges Gebäude voll Leben

und Schönheit tragen sollen. Trocken sachlich und konstatierend formt der Künstler mit schweren Händen sein Werk nach der Wirklichkeit und zeichnet mit hartem Griffel die vom Leben ebenso gezeichneten Züge ein. Reichere Nuancen birgt schon das Porträt Abb. 259. Das Typische weicht einer individuellen Charakteranlage. Auch diese Frau ist noch ein Arbeitstier; doch fügt sie sich nicht mehr mit dumpfer Gelassenheit in ihr Los; ihr ganzes Wesen ist ein Protest. Verbissen und verbittert wird sie oft leidenschaftlich aufbegehren und ihre Umgebung durch Heftigkeit erschüttern. Dennoch schimmert noch ein Rest von Gutmütigkeit durch die harten Formen, die das Leben geprägt hat. Die starren, unbeweglichen Mittel, welche die Kunst handhabt, werden allmählich flüssiger und weicher, wie der Kopf Abb. 260 es zeigt. Die Einzelform sucht

Abb. 258 Römisches Ehepaar, Kapitol

Phot.

nach Vermittlung mit dem Ganzen und gibt ihre energische Isolierung auf. Die Zerrissenheit wandelt sich in plastische Ruhe, und die vermittelnde Kunstsprache wird zurückhaltender, vornehmer, aber auch kühler. Diese Frau gehört noch dem älteren Schlage an; sie ist eine gewöhnliche Person, gutmütig und beschränkt, aber ehrenwert in jeder Beziehung, da keine lebhafte Anlage und Interessen sie aus dem Kreis des Hergebrachten und der biederen Bürgerlichkeit heraustreiben.

Der ganze Zuschnitt des Lebens änderte sich gegen Ende der Republik, und auch die Frau trat mehr aus dem Bann begrenzter Pflichten und Bedürfnisse heraus, die ihrer Entwicklung keinen Spielraum ließen. Die alte Rustizität konnte sich in solchen Verhältnissen nicht mehr erhalten, denn die Weltherrschaft verlangte repräsentative Größe. Der vulgäre Typus bildet sich um zu feineren Physiognomien, die eine ruhige Größe und selbstbewußte Vornehmheit zur Schau tragen. Schon das Bildnis der Frau auf dem Grabmonument Abb. 261 zeigt die veredelte Form, die alle scharfe Prägnanz der Einzelzüge vermeidet, um ein Bild kühler Vornehmheit hinzustellen. Es wird zum

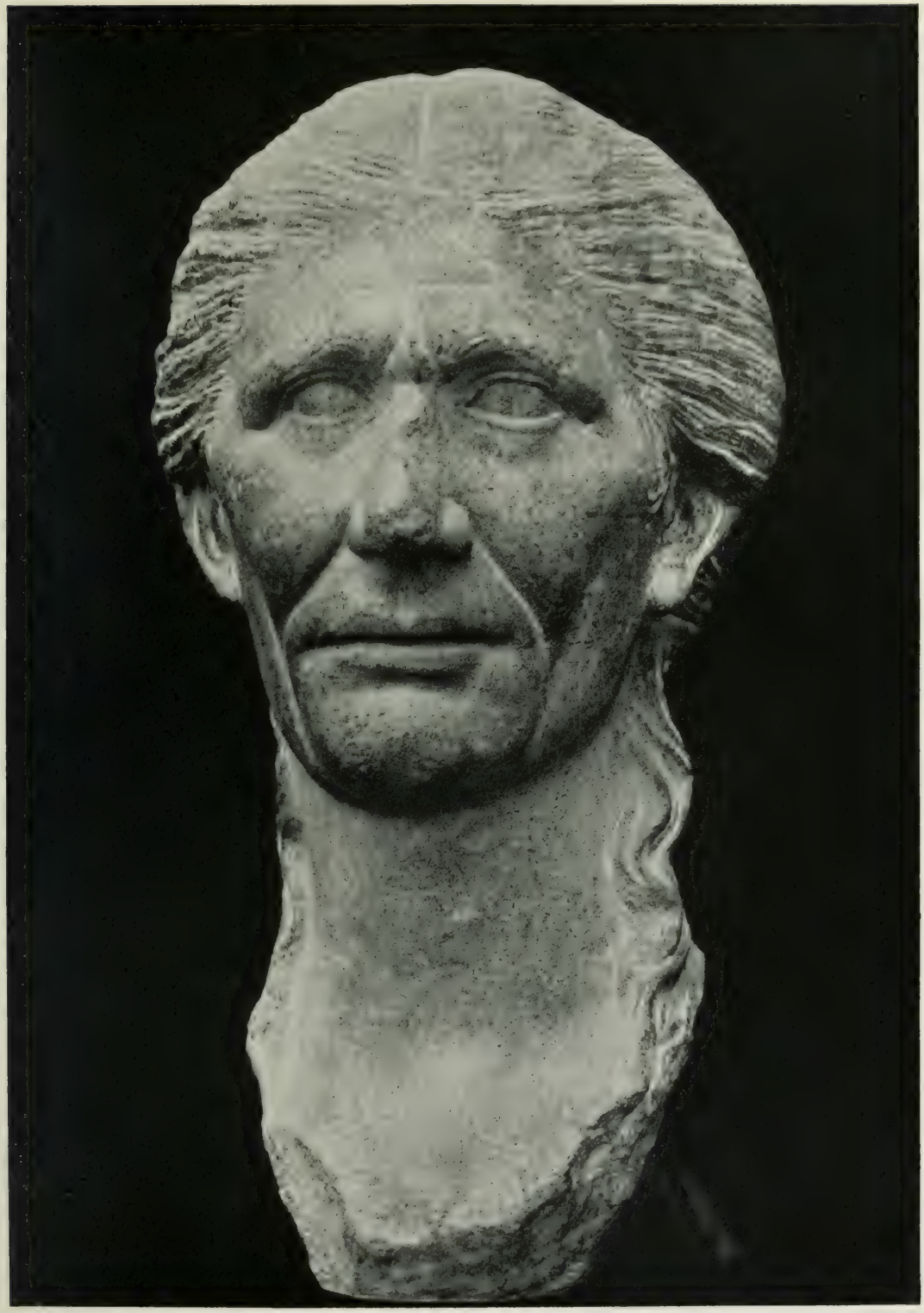


Abb. 259
Ältere Römerin, Kopenhagen

Phot.

Abb. 260
Ältere Römerin
Kopenhagen

Nach Arndt
Bruckmann

Abb. 261
Römisches Ehepaar, Vatikan

Phot.

erstenmal Wert auf weibliche Anmut und unaufdringliche Erscheinung gelegt. Diese Frau leidet nicht mehr unter der Last körperlicher Arbeit; sie hat Muße, sich selbst zu kultivieren und auf eine angenehme Körperlichkeit Bedacht zu nehmen. Das Zeitalter des Augustus steht unter dem Zeichen einer distinguierten Reserve und idealisierenden Geschmacksrichtung. Der rücksichtslose Realismus der vorangegangenen Epoche galt als vulgär und unvornehm; er paßte nicht in eine Zeitstimmung, die von der weltgeschichtlichen Berufung des römischen Volkes durchdrungen war und dieser Glanzstellung durch aristokratische Würde und Feierlichkeit Rechnung zu tragen liebte. Man war gebildeter geworden und genoß die Schätze griechischer Weisheit und Kunst. Gegen die verheerenden Einflüsse, die aus dem Orient hereinfluteten, suchte ein Teil der herrschenden Klasse Front zu machen, um den alten strengen und etwas steifen Geist, durch den Rom groß geworden, zu konservieren. Das klassisch Ruhige und Leidenschaftslose wurde demgemäß auch in der Kunst bevorzugt; man nahm sich die ältere griechische Kunst zum Vorbild und strebte nach plastisch klarer, unbewegter Form. Nach den greuelvollen Zeiten der inneren Wirren hielt man den lange ersehnten Frieden doppelt wert, und die Äußerungen der Leidenschaft konnten eine Zeitlang durch dieses Ruhebedürfnis zurückgehalten werden. So steht denn, wie alles andere, auch die Porträtkunst dieser Zeit unter dem Zeichen ruhiger Schönheit und veredelter Formvollendung. Am Hause des Augustus hatte dieser feierlich ernste, von aller Extravaganz sich fernhaltende altrömische, konservative Lebensstil einen bedeutenden Rück-

Abb. 262
Basaltkopf der
Oktavia, Louvre

Phot.

halt, während zugleich der neue ungebundene und frohe Genießergeist Einlaß begehrte und in der Tochter und Enkelin des Prinzeps, Julia, Vertreterinnen fand.

Ein Beispiel für diese klassizistische Geschmacksrichtung der augusteischen Kunst bietet der Basaltkopf der Oktavia (Abb. 262), der edlen Schwester des Augustus. Vollendete Formklarheit und ruhige Schönheit sind vor allem angestrebt, um ein edles Bild vornehmer Frauenhaftigkeit in idealer Form festzuhalten. Das lebendige Temperament ist sorgsam zurückgedämmt zugunsten der stolzen Reserve, die eine Tugend des beherrschten aristokratischen Gemütes ist.

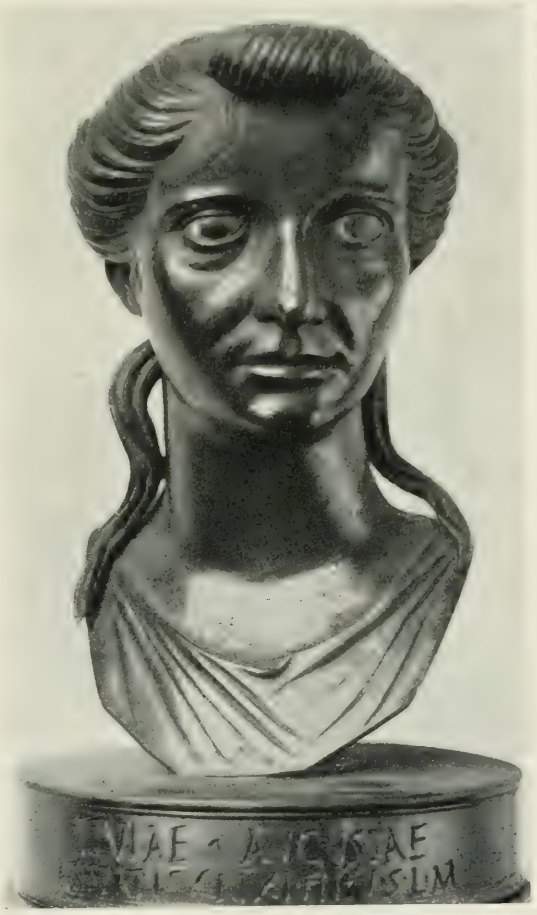


Abb. 263 Bronzeköpfchen der Livia, Louvre

Phot.

Zu den Hauptvertreterinnen der altaristokratischen Tugenden und Sittenstrenge gehörte Livia, die Gemahlin des Augustus. Nur ein ganz sicheres Bildnis besitzen wir von ihr in dem Bronzebüstchen des Louvre (Abb. 263). Obwohl keine erstklassige Arbeit, hat dieses Werk doch eine Unmittelbarkeit im Ausdruck, die die Erscheinung dieser hervorragenden Frau lebhaft vors Auge führt. Auf diesem Antlitz spiegelt sich ein lebendiges, ruheloses Temperament, eine bewegte Geistigkeit, unbeugsamer Stolz, rasche Schlüssigkeit und zielbewußte Energie. Die kluge Beraterin des Augustus mit dem scharfsichtigen Intellekt ist uns unmittelbar gegenwärtig. Stärker noch als die Klugheit spricht das herrische Temperament; was diese Frau einmal als recht, als erstrebenswert erkannt hat, das vertritt sie mit der unbeugsamen Härte leidenschaftlicher Naturen. Kompromisse gibt es für sie nicht; Charaktere, die durch leichtere Anlage und anderes Temperament zu einer anderen Lebensauffassung und Lebensführung bestimmt sind als sie, will und kann sie nicht verstehen; sie haben an ihr eine strenge, rücksichtslose Richterin. Der ganze unüberbrückbare Gegensatz zwischen ihr und einer Julia, die sich unbedenklich dem Lebensgenusse hingab, steht uns mit diesem Porträt lebendig vor Augen. Der Kopenhagener Kopf (Abb. 264) ist kein sicher beglaubigtes Bildnis der Livia. Dieses Werk zeigt die ganze vornehm kühle Reserve augusteischen Kunststiles. Das unmittelbar sprechende Leben ist sorgsam zurückgehalten zugunsten einer klaren, kühlen Hoheit in Haltung und Miene. Die neue Frisur bringt das Antlitz vorteilhafter zur Geltung, als es bei der etwas altmodisch plumpen zur Zeit der Oktavia und der jüngeren Livia der Fall war. Distinguierte Noblesse, auf alle Fälle gewahrte Distanz bestimmen das aristokratische Ganze dieser Erscheinung. Halten wir die Köpfe aus

dem republikanischen Zeitalter dagegen, so wird uns die physiognomische Veredelung, die ganz neue geistige Atmosphäre klar, in der diese Frauen lebten. Durchgebildet bis in jede Nuance ist dieser Kopf; das verfeinerte geistige Leben prägt edlere Formen als die ganz aufs Materielle gerichtete Energie, die schonungslos hart das Antlitz durchfurcht. Der gestaltende Künstler trifft eine sorgsame Auslese unter den physiognomischen Merkmalen; er läßt das Unwichtige untergehen in wenigen Hauptzügen, um der Erscheinung plastische Ruhe und Klarheit zu geben. Ein Meisterwerk von Natur und Kultur ist das scharfgeschnittene, aristokratische Profil, dessen Lebendigkeit weniger unter der erloschenen Bemalung leidet. Männliche Bestimmtheit des Urteils und Willens prägt sich darin aus, angeborene Befähigung, zu erkennen, zu leiten und zu herrschen mit der Umsicht eines prüfenden Intellektes und dienstbar gemachter Energie. Psychologisch würde nichts dagegen einzuwenden sein, wollte man in diesem Bildnis die ältere Livia erkennen.

In der letzten Zeit des Augustus melden sich schon die Anzeichen eines neuen, die strenge, alte Sittsamkeit umstürzenden Geistes. Immer tiefer drang die hellenistische Kultur mit ihrer luxuriösen Verfeinerung aller Ansprüche in die Schichten der vornehmen Gesellschaft ein und bildete in den Menschen ein neues Lebensideal des unbekümmerten Genießens aus. Der konservative Puritanismus erwies sich, wie es immer so ist, dieser anstürmenden Flut gegenüber doch nicht stark genug; Augustus selbst, dieser Vertreter alter bürgerlicher Ehrsamkeit, mußte seine Tochter und seine Enkeltochter wegen Vergehens gegen das Ehebruchsgesetz in die Verbannung schicken, um einem öffentlichen Skandal vorzubeugen. Ovid, der graziöse Schilderer des eleganten erotischen Lebens, war verstrickt in die lockeren Beziehungen der jüngeren Julia und mußte ihr Los teilen. Diese Julia, die Gattin des kaltherzigen Tiberius, war recht eine Vertreterin des lebensfreudigen, graziösen und leicht tändelnden Genußlebens. Hier treten klar die verhängnisvollen Folgen einer Eheschließung zutage, die nur auf politischer Überlegung basiert war; zwei Menschen wurden aneinander gebunden, die durch Temperament und Charakter zu unüberwindlicher Abneigung kommen mußten. Einer Julia ist es nicht zu verdenken, daß sie den erkältenden Umgang des ihr aufgedrungenen Gemahles mied und der lockenden Stimme der Verführung ihr Ohr lieh. Von ihr besitzen wir kein authentisches Porträt. Auch von den Frauen, die in der stark bewegten, leidenschaftlichen Folgezeit eine so hervorragende Rolle spielen sollten, sind uns keine gesicherten Bildnisse erhalten. Über das Haus des Augustus brach mit Macht die Zerstörung herein. Aber in diesem Prozeß der Degeneration eines Geschlechtes sammeln sich die gesamten Kräfte noch einmal und verdichten sich in Persönlichkeiten, die, aus dem normalen Gleichgewicht herausgeworfen, exzentrisch fortrasen und an ihrer Maßlosigkeit zugrunde gehen. Eine der extremsten Epochen der Weltgeschichte ist diese Zeit, in der sich Neues und Altes überwerfen, ehe ein fester Zustand geschaffen werden kann. Neben prägnanten Charakteren wie Tiberius, Caligula, Claudius und Nero stehen ebenso ausgeprägte Frauen: die ältere und die jüngere Agrippina, Poppaea, Messalina usw., und es ist bedauernswert, daß uns ihr Bildnis nicht in lebendiger Unmittelbarkeit gegenübersteht. Monumentale Rücksichtslosigkeit ist ein besonderer Charakterzug dieser Naturen. Die Bildnisse aus der klaudischen Zeit sind nicht genau zu identifizieren; deshalb wollen wir alle Mutmaßungen beiseite lassen und uns nur an das Gegenständliche halten. Charakteristisch für die klaudische Epoche ist die Frisur;

Abb. 264
Lucia,
Kopenhagen

Phot.

Abb. 265 u. 266 Römische Porträtstatuen, München und Neapel

Phot.

die vorne kurzen Haare sind in der Mitte gescheitelt und in Wellen oder gekräuselten Locken zur Seite gestrichen; im Nacken endigt das Haar in einen oder mehrere Zöpfe. Diese einfache Haartracht wird erst gegen Ende der Epoche etwas komplizierter. Verschiedene Porträtstatuen sind uns aus dieser Zeit erhalten; auf der griechischen Vorbildern nachgeahmten Gewandfigur sitzt der römische Charakterkopf, und das Ganze ist gleichsam ein Symbol der römischen Kultur, die auf griechischer Grundlage ruht und eine Vereinigung anstrebt zwischen römisch realer Lebensauffassung und griechischer Schönheit und Idealität. Bei der Münchener Statue (Abb. 265) sitzt der Kopf steif und eigenwillig auf dem Körper, ganz dem unbeugsamen Charakter der dargestellten Person angemessen, während er bei der Neapeler Figur (Abb. 266) harmonisch in den lebendigen Rhythmus des Ganzen hineingezogen ist.

Eine scharf ausgeprägte Persönlichkeit bezeichnet die vornehme Sitzfigur Abb. 267. Der mächtige Körper bildet eine kraftvolle Resonanz für den stolz aufragenden Kopf,

in dem List, Herrschsucht und eine kaum von einer gewinnenden Miene hinweggetäuschte Nuance von Grausamkeit sich offenbaren. Es ist etwas Sphinxartiges in diesem selbst- und zielbewußten Wesen. Eine der prachtvollsten Leistungen dieser Zeit ist das Sitzbild der alten Matrone Abb. 268. Haltung und Ausdruck des Antlitzes verdichten sich zu einem eindringlichen Stimmungsgehalt. Schwere und bittere Erfahrungen haben ihre Spuren hinterlassen in dem Gesicht; kummervoll sinnend schaut die Frau vor sich hin, als ließe sie das ganze schwere Leben noch einmal an ihrem Geiste vorüberziehen, um zu der resignierten Erkenntnis zu gelangen: es ist alles eitel. Zu dieser Resignation und großen Müdigkeit mußten viele Naturen kommen, die dem wildbewegten Leben nicht durch leidenschaftliches Ergreifen des Momentes und erhabenen Leichtsinn den Genuß heftig gesteigerter psychischer Spannungen abgewinnen konnten.

Eines der reifsten Werke dieser Epoche ist das feine Bildnis Abb. 269. Die Formen sind hier nicht mehr so nüchtern klar und kühl, wie die klassizistische Richtung sie

Abb. 267
Röm. Porträtstatue, Rom, Villa Albani

Phot.

Abb. 268 Römische Matrone, Neapel

Phot.

liebte, sondern sie gehen weicher ineinander über, ohne doch ihren prägnanten Charakter zu verlieren. Der Blick dieser beschatteten Augen dringt ganz anders aus dem Innern als bei den Porträts des augusteischen Stiles, und von wunderbarem Leben ist der feingeschnittene, reizvolle Mund. Eine reichbewegte Vergangenheit spricht aus dem Antlitz dieser Frau, die schließlich auch in wehmütiger Resignation die Fäden, die sie tausendfach an das Leben gebunden hielten, zurückzieht. Es ist in ihr eine Wundheit, die von übergroßer Reizbarkeit des ganzen Gefühls und des Empfindungsapparates

Abb. 269
Frauenkopf, Kopenhagen

Phot.

Abb. 270
Julia Titi?
Rom, Mus. Naz.

Phot.

Abb. 271
Julia Titi?
Florenz, Uffizien

Phot.

Abb. 272
sarkophagfigur
Vatikan

Phot.

bedingt wird. Sie selbst ist nicht rein aus dem Leben, in das sie durch die Gewalt der Umstände und mannigfache Beziehungen verschlungen war, hervorgegangen; das Temperament mag sie oft in Situationen geführt haben, in denen sie die Herrschaft über sich verlor, und dann ging sie selbst am Laster nicht unberührt vorüber. Komplizierte Anlage und eine den vielfältigsten Einflüssen ausgesetzte gesellschaftliche Stellung trafen zusammen, um ihren Lebenspfad nicht in einfacher Geradlinigkeit fortlaufen zu lassen. Aus den verschlungenen Irrwegen führt eine letzte Bahn in die Einsamkeit, in die das Auge verloren und melancholisch blickt, während die fein geschwungenen, leicht wollüstigen Lippen und das ungeregelte Profil die Erinnerung an leidenschaftliche Stunden aufbewahren.

In der flavisch-trajanischen Zeit bricht sich ein neuer Stil in der Porträtbildnerei Bahn. Stand die augusteische Epoche im Zeichen eines klassizistischen Geschmackes, der vor allem kühle Reserve und aristokratische Vornehmheit betonte und auf plastisch scharfe, tastbare Klarheit der Form bedacht war, so sucht der neue Stil stärker das unmittelbare Spiel des Lebens auf der Oberfläche festzuhalten. Sinnlich blühender und üppiger ist diese Kunst; sie unterscheidet sich ebenso von der augusteischen wie die schillernde, glühende Farbenpracht der Malerei des letzten pompejanischen Stiles von der zeichnerisch ruhigen Kühle des vorangegangenen. Die Haartracht bei den Frauen der flavischen Zeit ist viel komplizierter geworden; über der Stirn erhebt sich ein mächtiger Wulst, der in kleine Ringellöckchen aufgelöst ist und dem Antlitz eine pompöse Krönung gibt. Die Gesamterscheinung erhält dadurch etwas Üppiges und Mondänes. Zwischen dem von dunklen Schattenlöchern und hellen Windungen gefurchten Haar und den glatten Gesichtsflächen bildet sich eine starke Kontrastwirkung, die über den plastisch ruhigen Charakter der bisherigen Bildnisse weit hinausgeht. Licht und Schatten werden ganz anders für die Wirkung ausgenützt.

Die beiden Porträts Abb. 270 und 271 sind mit Wahrscheinlichkeit auf Julia, die sittenlose Tochter des Titus, zu beziehen. Von ihrem extravaganten Charakter ist aber in diesen Bildnissen nicht viel zu merken; viel mehr als eine abweisende stumpfe Miene gibt das erste Porträt nicht; allerdings entbehren die großen Augen des Lebens, das ihnen durch die Farbe einstmals verliehen wurde. Der andere Kopf mit den weichen, lockerfleischlichen Wangen hat mehr sinnliche Üppigkeit; Haltung und Gesichtsausdruck kün-

Abb. 273 Römische Porträtstatue, Kapitol

Phot.

den etwas liebenswürdig Gewinnendes und Einschmeichelndes. Eine kokette Modedame, die es nicht sehr streng mit der Sitte nimmt, steht hier vor uns; doch Julia Titi war mehr, etwas persönlich Bestimmteres und Bedeutenderes, was der Anlage nach in dem ersten, selbstbewußteren Porträt vorhanden ist. Abb. 272 zeigt eine Dame der flavischen Epoche, die sich noch als Sarkophagfigur in der Rolle einer halbnackten Venus gefällt. Der fleischliche Körper und das fette, aufgeschwemmte Gesicht verraten genugsam, daß sie ihr Leben einem keineswegs verfeinerten Aphroditekultus widmete. Doch muß selbst diese Gestalt an offen zur Schau getragener und mit Stolz betonter Wollust zurücktreten hinter einem der Erfindung, wenn auch nicht der Ausführung nach größten Meisterwerke römischer Porträtkunst, wie es die Statue Abb. 273 darstellt. Hier hat uns die Kunst eine von jenen wild begehrenden, keine Schranke der Sitte achtenden Frauen überliefert, von denen die Geschichte zu sagen weiß. Alles, was von einer Messalina, Poppaea, Julia Titi usw. erzählt wird, das ist in dieser über den einzelnen Fall zum Symbol sich erweiternden Gestalt lebendig, körperlich gegenwärtig. Als halbnackte Venus steht sie vor uns in einer kühnen, herausfordernden und sich anbietenden Haltung, aus der allein schon der ganze ungezügelte Charakter spricht. Breit schneidet der Mund durch das Ge-

Abb. 274
Frauenporträt, Vatikan

Phot.

Abb. 275
Frauenporträt, Kopenhagen

Phot.

sicht, um jede vornehme Regung, wollte sie sich wirklich irgendwo hervorwagen, gewaltsam zu unterdrücken. Zügellosigkeit des Geschlechtstriebes prägt sich unvergleichlich großartig auf diesem wüsten Munde aus; das ganze Seelenleben ist unterjocht von einer sexuellen Gewalt, die wahllos alles Lebendige an sich reißt und nicht losläßt, bis es kraftlos zusammenfällt. Verheerend ist diese dämonische Glut, wie ein wütender Brand; aber er offenbart sich mit der Großartigkeit elementarer Zerstörungsgewalten, die uns zur Bewunderung zwingen, weil sie die klare Besinnung vergewaltigen, so daß wir nur das Positive, diese Riesenkraft fühlen, ohne an die Richtung zu denken, die sie nimmt. So stehen wir vor dieser Gestalt auch mit einem gewissen Gefühl des Respektes; denn es gehört eine unverwüstliche Kraft dazu, die allgemeine Fesselung des Lebens durch Sitte und Gewohnheit zu durchbrechen, um ohne Zersplitterung das zu werden, was man der Anlage nach ist. An Monumentalität des Lebensstiles läßt diese Person nichts zu wünschen übrig.

Wie unverfälscht die römischen Künstler das Vorbild wiedergaben, zeigt das Bildnis Abb. 274. Nur der Mensch, der seine individuelle Eigenart vor allem anderen will und vertritt, billigt ein Porträt von ungeschminkter Treue. Sattheit und wegwerfendes Urteil, eingebildete Überlegenheit und Gleichgültigkeit spiegeln sich auf dem vulgären Antlitz dieser pompös aufgeputzten Person. Ihr wird im Leben nicht viel imponieren außer der eigenen Erscheinung. In der Wiedergabe der schlaffen Wangen und der Fettschwellungen offenbart die Kunst den neuerwachten Sinn für die stoffliche Lebendigkeit und Wärme. Dem vollwangigen Typus mit dem starken Untergesicht, dem wir unter den Angehörigen des flavischen Hauses oft begegnen, gehört auch die Dame Abb. 275 an.

Unendlich feiner und geistig bedeutender ist das Bildnis der Domitia (Abb. 276). Es gehört zu den distinguiertesten und vornehmsten Porträts, welche die Kaiserzeit geschaffen hat. Eine scharfsichtige Klugheit durchgeistigt die edelgeformten Züge dieses aristokratisch stolzen Gesichtes. Ganz leise umspielt den feingeschnittenen Mund ein Zug spöttischer Überlegenheit, der das Interesse lebhaft wachruft für diese Frau und unwiderstehlich in ihren Bann zwingt, da man die Rätsel ihres Wesens ergründen möchte. Durch ihre kühle und reservierte Ruhe facht sie die größte seelische Bewegung um sich an. Wenn auch die Datierung auf Domitia nicht ganz sicher ist, so würde die Rolle, die sie gespielt hat, sehr wohl mit dem Charakter der dargestellten Frau vereinbar sein. Zuerst die Maitresse Domitians, wurde sie nachmalig seine Gattin und Kaiserin. Als dieser jedoch seine Nichte Julia, die Tochter des Titus, verführte und ins Haus nahm, schenkte sie ihre Gunst dem gefeierten Pantomimen Paris, den Domitian auf offener Straße niederstoßen ließ. Welche Rolle berühmte Pantomimen ähnlich den Tenören von heute in der vornehmen Welt spielen, und wie sie die Gemüter der Frauen fesseln konnten, geht daraus hervor, daß viele seiner vornehmen Freundinnen den Ort, wo er gefallen, mit Blumen bestreuten und mit Essenzen begossen. Nach Julias Tode trat Domitia wieder in ihre alten Rechte ein, ohne ihrem Gemahl die Treue zu wahren. Möglich, daß sie die einmalige Zurücksetzung nicht verwinden konnte, denn die Frau, welche die Büste verewigt, ist von einem stolzen Bewußtsein ihres Anspruches und Wertes durchdrungen. Vieles mochte sie von der Seite ihres herrischen Gemahles wegtreiben, und endlich gab sie ihn vollständig auf, indem sie der Verschwörung gegen sein Leben beitrat, um sich von ihm zu befreien. Ein solch gefährliches Leben mußte in einer Frau Scharfsinn, Vorsicht, Macht- und Selbstbewußtsein und Tatkraft ausbilden.

Abb. 276
Domitia,
Kapitol

Phot.

Eine künstlerische Glanzleistung dieser Epoche ist die entzückende Büste Abb. 277. Der steife, feste Wulst wird durch die eigenwillige Bewegung zahlreicher, mit schlangenhafter Lebendigkeit sich windender Locken zum Schauplatz eines reizenden Spieles von Licht und Schatten. Diese Leichtigkeit und Beweglichkeit, das immer wechselnde Leben paßt so vorzüglich zum Wesen der dargestellten Schönen. Kokett wirft sie den Kopf zur Seite und sieht mit tändelfreudiger Keckheit ins Leben hinein. Alles ist Bewegung, der äußere und innere Mensch beständigem Wechsel unterworfen, so daß nur der Eindruck von einem flüchtig anmutigen Spiel im heiteren Lebenslichte bleibt. Heute lächeln der sinnliche Mund, der lebhafte Genüsse verspricht, und die schelmisch wandernden Augen diesem, morgen jenem. Das Leben ist leichter, schwingender Tanz, heiteres Genießen fernab von Langeweile, Beständigkeit und Überdruß. Schulter, Hals und Kopf sind in eine hemmungslose Bewegung zusammengenommen; von einem inneren Schwunge wird alles durchflutet und reizend belebt, weich und duftig ist die Modellierung; in zarten Übergängen schwingt das Leben von Form zu Form und fließt ohne Stauung über die ganze Oberfläche. Recht einen Kontrast zu dieser kapriziösen Erscheinung bildet die etwas gelangweilt dreinschauende, konventionelle und eingebildete Dame Abb. 278. Der Lockenwulst ist hier zu einem kunstvoll aufgebauten Stufendiadem aus Haarrollen geworden, dem wohl ein Drahtgerüste Halt verleiht. Einfachere Frisuren kommen neben diesen komplizierten Haartrachten jedoch auch vor, wie Abb. 279 zeigt. Dieses Bildnis einer älteren Dame ist eine vortreffliche Arbeit; das ganze feine Muskelspiel des Gesichtes spiegelt sich auf der Hautoberfläche wider; jede Einzelform steht in lebendigem Kontakt mit allen übrigen und läßt die Ströme des Lebens ungehindert durchfließen, so daß sich die Einheit des organischen Seins in der äußeren Erscheinung sichtbar manifestiert. Keine festen Grenzen trennen die einzelnen Gesichtspartien voneinander, weich sind die Übergänge, damit dem ewigen Wechsel des Lebens keine starren Schranken entgegenstehen. Wie zart das Auge eingebettet liegt in der weichen Umgebung! leicht bringen Licht und Schatten die kleinen Erhebungen und Senkungen auf der Oberfläche zur Wirkung, beständig zwischen den Kontrasten vermittelnd. Die Partie um den kaum merklich zum Lächeln verzogenen Mund ist wundervoll leicht und locker behandelt; ganz ohne Zwang in lebendiger Natürlichkeit spielen die Muskeln ihr kaum greifbares Spiel. Arbeitete die klaudische Epoche ähnlich der klassisch-griechischen gleichsam für den Tatsinn mit, so ist das nuancierte Leben hier, der Wechsel von zarten Lichtabstufungen nur optisch zu fassen. Eine ungemein sympathische Persönlichkeit ist diese charaktervolle alte Dame; mit klugem Verständnis, ohne sich schwer zu entrüsten, blickt sie auf das Leben, und liebenswürdige Schalkheit umspielt ihren Mund.

Eine Rückkehr zu der härteren und rein plastischen Porträtauffassung bekundet die Büste Abb. 280 aus trajanischer Zeit. Die energische Formensprache paßt jedoch vortrefflich zu diesem ausgeprägten, fast männlich durchgearbeiteten Kopf. Mit rücksichtsloser Treue bewahrt die Kunst die unschönen Züge dieser trotz allem nicht unsympathischen Persönlichkeit.

Von der edlen Plotina, der Gemahlin Trajans, besitzen wir ein mit skopasischem Pathos sehnsüchtig aufblickendes Bildnis (Abb. 281). Die gleiche Frisur begegnet uns auf dem Porträt Abb. 282. Eine weich träumerische und melancholisch gestimmte Seele offenbart sich in diesem gütigen Frauenantlitz. Ähnlich in der Charakteranlage er-

Abb. 277
Frauenkopf,
Kapitol

Phot.

Abb. 278
Frauenkopf,
Neapel

Phot.

Abb. 279
Frauenkopf,
Rom, Lateran

Phot.

Abb. 280
Frauenkopf,
München

Phot.

scheint die schöne Frau Abb. 283. Die Sehsterne sind bei beiden plastisch ausgeführt, was dem Blick eine unmittelbarere Sprache verleiht. Allgemeiner wird dieses seelische Ausdrucksmittel erst von der hadrianischen Zeit ab zur Verstärkung herangezogen. Etwas unendlich Liebes und Gütiges, eine Anlage zu aufopfernder Hingabe berührt wohltuend an diesen beiden mütterlichen Naturen; ihre Psyche hat mehr die Unbestimmtheit des nur Gefühlsmäßigen und ist nicht so prägnant und energisch zusammengehalten wie die der Frauen, welche nur auf ihr eigenes Selbst gerichtet sind.

Ein ungemein liebenswürdiges Werk der Porträtplastik ist die Büste der Sabina, der Gemahlin des „Griechenkaisers" Hadrian (Abb. 284). Von einer mädchenhaften Süße und Lieblichkeit wird dieses kindlich unschuldige Antlitz überhaucht. Den zierlichen Kopf schmückt eine schlichte Frisur; als weiche, duftige Masse kontrastiert das Haar gegen das glatte Gesichtchen. Fast wie einer der köstlichen griechischen Mädchenköpfe aus dem vierten Jahrhundert mit ihrem unbeschreiblich herzerquickenden Charme wirkt dieses Bildnis auf uns ein. In der Zeit des begeisterten Griechenjüngers Hadrian ist eine solche Reminiszenz wohl verständlich. An der Büste haben sich noch einige Farbspuren erhalten und liefern den Beweis, daß man, wenigstens bis zu dieser Zeit, noch nicht mit der altgriechischen Tradition der Bemalung gebrochen hatte. Erst in der Folgezeit, vor allem von Mark Aurel ab, macht sich ein neues Stilprinzip Bahn, das mit der klassisch-griechischen Tradition in vieler Beziehung bricht. Die Bemalung hört auf, und mit plastischen Mitteln wird die stoffliche Charakterisierung und Kontrastwirkung durchgeführt. Die Haarmasse wird tief durchbohrt, so daß Licht- und Schattenmassen gleichwertig und schroff gegeneinanderstehen und einen koloristischen Hell-Dunkeleffekt hervorbringen. Die aufgelösten und die glatten Massen werden in schärferen Gegensatz zueinander gestellt, so daß sie eine bedeutendere Fernwirkung erhalten. Allein für das Auge wird die Wirkung berechnet, nicht für das Tastgefühl, dem nur die plastische Klarheit der Einzelform zugänglich ist. Die frühere Einmalung der Augensterne wird nunmehr ersetzt durch plastische Eingravierung, wodurch Licht und Schatten in mannigfachem Verhältnis den Ausdruck prägen. Die griechische Kunst hatte das Psychische durch die Umgebung des Auges am stärksten sprechen lassen und in dieser Versinnlichung großartige Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. Die Porträtkunst dieser Zeit sucht den seelischen Ausdruck noch zu steigern und unmittelbarer aus dem Innern herausbrechen zu lassen; der Blick erhält eine momentane Lebendigkeit, eine bestimmte Richtung und eindrucksvolle Sprache. Daß man die Wechselwirkung von Licht und Schatten, dieses gleichsam immaterielle Verhältnis, zum

Abb. 281
Plotina, Gemahlin des Trajan, Kapitol

Phot.

Abb. 282
Frauenkopf,
Neapel

Phot.

Abb. 283
Frauenkopf,
Neapel

Phot.

Abb. 284
Sabina, Rom, Nat. Mus.

Phot.

Abb. 285
Faustina die Ältere, Neapel

Phot.

Träger des Seelischen machte und es von dem stofflich Tastbaren befreite, lenkt uns hin auf die im Laufe der Zeit immer stärkere Wertung des rein Psychischen gegenüber dem Körperlichen.

Den Übergang von der bemalten zur farblosen Büste mögen Porträts darstellen, bei denen bunte Steinarten zur Hervorbringung eines farbigen Eindrucks verwandt wurden. Die Einheit der stofflichen Erscheinung, die das erste Erfordernis der griechischen Kunstauffassung war, wird dadurch bis zu einem gewissen Grade zerrissen, aber der Effekt für das Auge bedeutend verstärkt. Eine so intensive Wirkung des Fleisches, wie sie bei der Büste der älteren Faustina (Abb. 285) durch den Kontrast der aus farbigem Marmor gearbeiteten Gewandung und dem Weiß des Alabasters hervorgerufen wird, wäre durch Bemalung kaum zu erreichen. Dieses Mittel spricht hier mit einer glänzenden Unmittelbarkeit. Die Üppigkeit der sinnlichen Erscheinung wird dadurch aufs äußerste gesteigert. Eine wollüstige Nacktheit und Weichheit erhält das Fleisch durch den Kontrast. Die Schulter wirkt mit der ganzen Sinnlichkeit des entblößten Fleisches. Zur Charakterisierung der dargestellten Person wäre kein Mittel geeigneter gewesen, denn dieses Weib ist ganz üppige Sinnlichkeit. Ein erotisches Fluidum von schwelgerischem Duft geht von ihm aus; weich und müde kommt der leise schielende Venusblick unter dem schweren Lid hervor und kann durch seine unerträgliche Ruhe bis zur Raserei aufreizen. Die ganze Erscheinung ist ein Versprechen wollüstig süßer Liebesfreuden. Selbst der tugendhafte Gemahl der Faustina, Antoninus Pius, mag unter dem Banne dieser lässig schenkenden Sinnlichkeit gestanden haben, denn er ertrug die Untreue der Gemahlin mit Geduld. Bei der folgenden Büste (Abb. 286) sind auch die Haare aus anderem Material; die stark gewellte Frisur, die zu dieser Zeit (2. Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr.) üblich wird, ist aus schwarzem Marmor aufgesetzt. Vielleicht ist die dargestellte Persönlichkeit identisch mit Lucilla, der Tochter Mark Aurels und der jüngeren Faustina. Psychologisch würde nichts gegen diese Deutung einzuwenden sein, denn die dargestellte Frau ist von ebenso lasterhaftem Charakter, wüster Brutalität und ungezügelter Gier, wie man es von der historischen Lucilla voraussetzen darf. Der gleichen Zeit gehört die schöne Kopenhagener Büste (Abb. 287) an, die eine etwas griesgrämige und krittelige junge Dame darstellt. Eine der sorgfältigsten Arbeiten vom Ende des 2. Jahrh. ist die Kopenhagener Büste Abb. 288. Die Fleischteile sind glatt poliert und stehen in wirkungsvollem Gegensatz zu dem feingefurchten bräunlichen Haar. Diese blanke Helle des Gesichtes gibt einen ganz anderen Hintergrund für die verschiedenen Schattennuancen, und der Gesamteindruck wird farbiger, fließender, als es bei den Porträts aus früheren Perioden der Fall war. Die rein optische Wirkung macht sich stärker geltend. Nunmehr bildet die Pupille eine

Abb. 286
Lucilla? Kapitol

Phot.

Abb. 287
Frauenkopf,
Kopenhagen

Phot.

Abb. 288
Frauenkopf,
Kopenhagen

Nach Arndt-
Bruckmann

Schattengrube, und der Blick, der etwas seitwärts aus dem Auge hervorbricht, zieht zuerst die Aufmerksamkeit auf sich. Der Spiegel der Seele hat eine akzentuiertere Sprache als bei den Bildnissen aus der frühen Kaiserzeit. Das psychische Ausdrucksmoment zieht sich mehr aus der ganzen körperlichen Hülle zurück auf einen Punkt, der unmittelbarer die Verbindung zum Innern schaffen soll. Auf diese Ausdrucksmöglichkeiten des Blickes ist die spätere Porträtkunst mehr oder weniger gegründet.

Überschauen wir mit einem schnellen Blick noch einmal die Entwicklung der griechisch-römischen Kunst in bezug auf das Verhältnis des Seelischen zum Körperlichen. Die klassische Epoche hatte das Geistige ganz in das Sinnliche eingebettet; der Körper in seiner rhythmisch klaren Organisation war Spiegel des Psychischen; beide Seiten des Lebens, Stoff und Geist, schlossen sich aufs engste zusammen in der organischen Erscheinung. Das Geistige war ganz körperlich. Seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. konzentriert sich der Ausdruck viel stärker im Antlitz. Die Tendenz ist schon vorhanden, das Geistige aus der Verstreuung über den ganzen Körperkomplex herauszuziehen, zu verdichten und das Haupt zum Sitz des Geistes zu machen. Doch führt die griechische Kunst eine absolute Scheidung zwischen Antlitz und Leib nicht durch; der Leib redet weiter seine wundervolle Sprache. Die römische Kunst hatte einfach diesen Leib übernommen und ihm überhaupt kein neues Interesse zugewandt. Sie blickte schon ganz entschieden auf das Haupt hin. In der letzten Periode der Kaiserzeit macht sich, natürlich in langsamer Entwicklung, das Streben bemerkbar, das Geistige noch mehr zu konzentrieren, aus dem Bereich des Materiellen herauszuziehen und seine ganze Kraft ins Auge zu legen, das für das Gefühl die unmittelbarste Beziehung zum Inneren oder Seelischen hat; es ist das Fenster, aus dem die Seele blickt. Der Tendenz nach liegt hierin schon eine Abwendung vom Körper, von diesem stofflichen Leibe, wie es auch in der gleichzeitigen Weltanschauung immer offener zum Ausdruck kommt. Aber der Blick an diesen Porträts der Spätzeit hat gleichsam noch Materielles, d. h. er geht mit bestimmter Richtung in die Welt des Raumes hinein und haftet an irgend etwas, das in dieser Welt ist. Die Entwicklung strebt dahin, ihm auch diese letzte materielle Bestimmtheit und Gebundenheit zu nehmen, ihn loszulösen von der Welt der Objekte und hinauszuschicken in die unfaßbare Weite des Unendlichen. Für unser Gefühl, dem die Loslösung des Lebens von der stofflichen Bindung wieder unlebendig geworden ist, wirkt auch dieser Blick leer, starr und unlebendig. Doch haben wir mit dieser allgemeinen Erörterung schon vorausgegriffen und die letzten Zeiten der römischen Kunst gestreift.

Aus dem Ende des 2. und der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts besitzen wir noch eine Anzahl lebensvoller und individueller Frauenporträts, so das Bildnis Abb. 289 mit dem sprechenden Blick und der energischen Kopfform. Die kräftige Seitwärtswendung des Kopfes und Auges wird in dieser Zeit oft angewandt, um das momentane Leben festzuhalten. Ein edles, vornehmes Werk ist der Kopf Abb. 290 mit den aristokratisch feinen Zügen und der wundervollen Haarfrisur, die zur Zeit der Julia Domna Mode wird. Diese schöne, geistreiche Syrerin, die aus niederem Stande als Gemahlin des Septimius Severus zum Kaiserthron emporstieg, ist vielleicht in der Münchener Büste (Abb. 291), einem der feinsten Porträtwerke römischer Kunst, dargestellt. Das Haar ist ganz als eine weiche Masse behandelt, die als wirkungsvoller Rahmen das Antlitz einschließt wie ein Bild. Etwas von dem flächenhaften Charakter eines solchen

Abb. 289
Frauenkopf,
Neapel

Phot.

Abb. 290
Frauenkopf,
Brit. Mus.

Phot.

bekommt das Gesicht durch diese mächtige Umschließung. Von wunderbarer Feinheit ist das Profil Abb. 292, das sich nur wenig aus der duftigen Hülle hervorwagt. Zart und verschwimmend sind die Formen modelliert; ein hauchartiger Schmelz legt sich über die Haut und läßt sie in atmendem Leben vibrieren. Das Auge blickt schon etwas traumverloren aus schweren Lidern. Zu tiefer Melancholie verschleiert sich der Blick bei der Büste Abb. 293, die der Mitte des 3. Jahrh. näherrückt. Es ist schon etwas Unbewegtes in diesem schönen Kopfe, ein Streben nach Symmetrie, das dem Leben entgegensteht. Nach dem Jahre 250 n. Chr. werden die Porträts immer seltener und das persönliche Leben entweicht aus ihnen. Die Entindividualisierung entsprach der allgemeinen Stimmung dieser Spätzeit. Abb. 294 mag uns eines der späteren Porträts vergegenwärtigen; die Formen sind in großen Umrissen und symmetrischer Anordnung gegeben, die feine Nuancierung, die erst den individuellen Charakter hervorbringt, hat aufgehört künstlerisches Ideal zu sein. Schematisch ist das Haar angedeutet, es wird zum Ornament. Der Sinn für Proportionalität der Teile geht verloren, so daß manche Köpfe wie schief gebaut erscheinen. Die Teile lösen sich immer mehr aus dem Verbande der organischen Einheit. Zur Unlebendigkeit kehrt die Kunst zurück, und was sie darstellt, ist nur eine Abstraktion. Die Erscheinung wird flächenhaft, frontal und symmetrisch und verliert an Körper. Das Interesse für die Rundfigur nimmt rapid ab, denn in ihr ist immer eine starke Sinnlichkeit, der sich der Geist der Menschheit abwandte. Das Porträt wird demgemäß seltener, denn das Interesse ist auf anderes und alle Menschen umfassendes gerichtet. Das Individuum hatte sich an sich selbst erschöpft, seine Kräfte waren zu Ende, und es bedurfte einer neuen Verknüpfung mit einer überpersönlichen Geistesmacht, um Halt im Leben zu gewinnen. Eine glanzvolle Epoche ging zur Neige; frei hatte sich das Individuum entwickeln und seine Möglichkeiten fruchtbar machen können. Jetzt war es zu Ende und sehnte sich nach Unterordnung, nach einer neuen Bindung, nach Erlösung von sich selbst und seiner Einsamkeit. Dieses Leben für sich wurde ihm zum Überdruß; die Grenzen mußten wieder einmal gesprengt, hinausgestoßen werden, um neue Lebenswerte zu umgreifen. Die versinkende griechische Götterwelt war eine helle Mauer, gegen das unbekannte Dunkel der Unendlichkeit aufgerichtet; an ihr blieb der Blick haften und glitt beruhigt über die in Klarheit heraustretende Form.

Abb. 291
Julia Domna?
München
Phot.

Abb. 292
Julia Domna?
Profil,
München

Phot.

Abb. 293
Frauenkopf,
Kopenhagen

Phot.

Auf dieser Grenzscheide war die große Kunst möglich gewesen; aber ein neues Raumgefühl drängte über die Begrenzung hinaus und mußte sich erst verirren in der finsteren Einsamkeit, in welche noch kein Stern neues, glückbringendes Licht hineinwarf. Die Erlösung von dieser Nacht brachte der Sohn Gottes mit seiner Verheißung einer ewigen Glückseligkeit nach dem Tode für alle, die ihn liebten. Was war das Dasein in diesem engen Leibe gegenüber der freien, geistigen Herrlichkeit in jener Lichtregion, die die Urheimat der Seele war! Wie sollte die Kunst noch diesen Leib, der dem Tode anheimgegeben war, verherrlichen können! Darum negierte sie ihn, soweit es ging, ließ ihn nur als Schema bestehen, als wesenloses Gehäuse der ewig lebenden und sich fortsehnenden Seele. Alle künstlerischen Kräfte wurden dem Diesseits entzogen, um das Jenseits zu gestalten. Die Einheit, die die griechische Kunst in der organischen Schönheit, in der Versöhnung von Körperlichem und Geistigem, geschaffen hatte, löste sich auf. Ihrem reinen Wesen nach hätte die spätantike und christliche Weltanschauung die Kunst ganz verneinen müssen, denn die Kunst ist einmal an das Sinnliche gebunden. Doch in dieser abstrakten Reinheit konnte der christliche Geist nicht bleiben, denn alles abendländische Wollen geht zurück ins Leben; er mußte sich mit dieser Welt abfinden, sich in sie hineinbetten und einen neuen Körper schaffen. Er fand den römischen Staatskörper vor und organisierte sich nach diesem weltlichen Vorbilde zum geistlichen Staate, zur Hierarchie. Das war ein erstes Zurückkehren aus der Unendlichkeit, in welche die Sehnsucht ging, zum Endlichen. Auch in der Kunst schließt der Geist ein Kompromiß mit der Sinnlichkeit; er ent-

Abb. 294
Sogen. Heilige Helena, Kopenhagen

Nach Arndt-Bruckmann

materialisiert aber den Leib soweit wie möglich und macht ihn zur Fläche, zum Schema. Doch diese Flächenhaftigkeit ist nicht, wie die ägyptische oder frühgriechische, eine absolute; das Auge geht aus dieser Fläche heraus, indem es ins Weite, in die Leere, in den unendlichen Raum blickt und so eine erste, wenn auch abstrakte Beziehung zwischen der Fläche und dem Unendlichen herstellt. Diese Beziehung ist noch rein gedanklich, man möchte sagen dogmatisch, denn die Kunst gelangt noch nicht dazu, das Kunstwerk selbst mit dem neuen Gefühl der Unendlichkeit lebendig innerlich zu durchdringen. Neue Kräfte, junge Völker waren zu dieser Entwicklung berufen, die die griechische plastisch begrenzte Individualität hineinstellte in den unendlichen Raum und eine höhere Versöhnung der ausgebrochenen Gegensätze schuf. Damit beginnt ein neues Ringen des menschlichen Geistes, eine neue Weltepoche der Kunst.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. ÄGYPTEN

Farbige Tafel: *Lautenspielerin, Gemälde aus der Nekropole von Theben, XVIII. Dynastie.* Nach Prisse d'Avennes, L'Art égyptienne, Bd. II, Taf. 122.

1 *Statue der Nes, Paris, Louvre.* Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägypt. Plastik, Taf. V.

2 *Mädchen aus El Bersche.* Nach Capart, L'Art égyptienne, Bd. II.

3 *Statue der Nofrit, Museum zu Kairo.* Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Textabb. zu Taf. 21 u. 22.

4 *Frauengesellschaft.* Nach Mémoires de la Mission du Caire, Bd. V, Pl. XLI.

5 *Gastmahl, Grabgemälde aus der Nekropole von Theben. London, Brit. Mus.* Phot.

6 *Wandgemälde aus einem thebanischen Grabe.* Nach Wilkinson, Manners and customs of Egypt, Bd. I, S. 392.

7 *Tanzende Mädchen.* Nach Davies, Deir-el-Gebrâwi, Bd. II, Pl. XX.

8 *Gauklerin, Museum Turin.* Phot.

9 *Tanzende Frauen, Theben-Kourna.* Nach Champollion, Monuments de l'Egypte et de la Nubie, Bd. II, Pl. $CLXXXVI_1$.

10 *Tanzende Frauen.* Nach Prisse d'Avennes.

11 *Dienerinnen und Musikantinnen.* Nach Wilkinson, M. u. c., Bd. I, Pl. XI.

12 *Königin mit Isiskopfschmuck.* Nach Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien.

13 *Königin Nepto.* Nach Prisse d'Avennes.

14 *Königin Theti, Theben, Tal der Königinnen.* Nach Champollion, Monuments de l'Egypte et de la Nubie, Bd. III, Pl. $CCXXIX_3$.

15 *Königin Tausra, Theben.* Nach Champollion, Monuments, Bd. III, Pl. $CCXXXIII_1$.

16 *Sphinx der Königin Hatschepsut, Rom, Museo Baracco.* Nach Capart, L'Art égyptienne, Bd. I.

17 *Ehepaar, München, Glyptothek.* Phot. Dr. Stoedtner.

18 *Holzstatuette der Priesterin Tui, Paris, Louvre.* Phot.

19 *Frau Honittaui.* Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 50 a.

20 *Oberteil einer Frauenstatue, Florenz.* Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 43.

21 *Teje, Mutter Echnatons, Köpfchen aus Ebenholz.* Berlin, J. Simon. Nach Breasted-Ranke.

22 *Sogen. Mutnosmit, Museum zu Kairo.* Nach Borchardt.

23 *Frauenbüste, Museum zu Kairo.* Nach Capart, L'Art égyptienne.

24 *Torso aus Tell-el-Amarna, London, Petrie.* Nach Breasted-Ranke.

25 *Anukis und Ramses II., Silsilis.* Nach Prisse d'Avennes.

26 *Isis Hathor und Philadelphus I., Philae.* Nach Lepsius, Denkmäler.

II. DIE KRETISCH-MYKENISCHE KUNST

27 *Fayencestatuette aus Knossos.* Nach Annual of Brit. School IX.

28 *Fayencestatuette aus Knossos.* Nach Annual of Brit. School IX.

29 *Bronzestatuette, Berlin.* Nach Perrot et Chipiez, Vol. VI.

30 *Weiblicher Kopf, Wandgemälde aus Knossos.* Phot.

31 *Weibliche Gestalt, Wandgemälde aus Knossos.* Phot.

32 u. 33 *Details vom Steinsarkophag zu Hagia Triada.* Nach Mon. antichi dei Lincei XIX.

34 *Rekonstruktion einer Frau von einem Wandgemälde in Tiryns.* Nach Mitteilungen des athenischen Inst. 1911.

35 *Fragment eines Wandgemäldes aus Tiryns, Unterlage für die obige Rekonstruktion.* Nach Mitteilungen des athenischen Inst. 1911.

36 *Goldring aus Mykene.* Nach Furtwängler, Gemmen.

37 *Karneol aus Kreta.* Nach Furtwängler, Gemmen.

III. DIE GRIECHISCHE KUNST

38 *Dipylon-Vase, Athen, Nat. Mus.* Phot.
39 *Leichenbegängnis auf einer Dipylon-Vase.* Nach Monumenti dell'Inst.
40 *Reigen, Dipylon-Vase.* Nach Monumenti dell'Inst.
41 *Statue, von der Nikandre geweiht, Athen, Nat. Mus.* Phot.
42 *Hera von Samos, Paris, Louvre.* Phot.
43 *Nike von Delos, Athen, Nat. Mus.* Phot.
44 *Raub der Thetis, Detail von einer Vase des Louvre.* Phot.
45 *Aphrodite als Spiegelstütze, München, Antiquarium.* Phot.
46 *Westseite des Harpyen-Denkmals zu Xanthos, London, Brit. Mus.* Phot.
47 *Grabrelief, Rom, Villa Albani.* Phot.
48 *Karyatide vom sogen. Schatzhaus der Knidier, Delphi.* Phot.
49 *Kopf einer Kore von der Akropolis, Athen, Akr. Mus.* Phot.
50 *Kore von der Akropolis, Athen, Akr. Mus.* Phot.
51 *Kore des Antenor von der Akropolis, Athen, Akr. Mus.* Phot.
52 *Kore von der Akropolis, Athen, Akr. Mus.* Phot.
53 *Kore von der Akropolis, Athen, Akr. Mus.* Phot.
54 *Statuette, Athen, Akr. Mus.* Phot.
55 *Statuette, Athen, Akr. Mus.* Phot.
56 *Mädchen mit Blumen, Relief aus Nordgriechenland, Paris, Louvre.* Phot.
57 *Bruchstück einer Mädchenstatue von der Akropolis, Athen, Akr. Mus.* Phot.
58 *Totenklage, Detail von einer Vase im Louvre.* Phot.
59 *Detail von der Phineusschale, Würzburg, Vasenslg.* Nach Furtwängler-Reichhold.
60 *Françoiskrater, Florenz, Museo archeologico.* Phot.
61 *Mädchen am Brunnen, London, Brit. Mus.* Phot.
62 *Herakles im Olymp, London, Brit. Mus.* Phot.
63 *Dionysos wird von seinem Thiasos überrascht, Detail von einer Vase im Brit. Mus.* Phot.
64 *Peleus und Thetis, Schale des Peithinos, Innenbild.* Nach Hartwig, Meisterschalen.
65 *Flügel des ludovisischen Thrones, Rom, Mus. Naz.* Phot.
66 *Hetären auf dem Schulterstück einer Vase. Münchner Vasenslg.* Phot.
67 *Schale des Epiktet, Innenbild, London, Brit. Mus.* Nach Furtwängler-Reichhold.
68 *Hetären von einem Psykter des Euphronios in Petersburg.* Nach Furtwängler-Reichhold.
69 *Schändung der Kassandra, Detail von der Vivenzio-Vase, Neapel.* Nach Furtwängler-Reichhold.
70 *Badeszene, London, Brit. Mus.* Nach Katalog der Vasenslg. i. Brit. Mus.
71 *Mädchen, das Gewand zusammenlegend.* Nach Mon. ant. dei Lincei.
72 *Frauenbad, München, Vasenslg.* Nach Furtwängler-Reichhold.
73 *Symposionszene, Innenbild einer Schale im Louvre.* Phot.
74 *Symposionszene, Innenbild einer Schale im Vatikan.* Phot.
75 *Schale des Brygos, Innenbild, Würzburg, Vasenslg.* Phot.
76 *Mittelstück des ludovisischen Altars, Rom, Nat. Mus.* Phot.
77 *Aphrodite auf dem Schwan, Innenbild einer weißgrundigen Schale im Brit. Mus.* Phot.
78 *Helenas Entführung, Detail von einem Skyphos des Hieron und Makron, Sammlung Spinelli.* Nach Furtwängler-Reichhold.
79 *Helenas Wiedergewinnung, Detail von der vorigen Vase.* Nach Furtwängler-Reichhold.
80 *Schale des Oltos, Innenbild, Paris, Louvre.* Nach Hartwig, Meisterschalen.
81 *Schale des Hieron, Innenbild, München, Vasenslg.* Phot.
82 *Schale des Brygos, Innenbild, München, Vasenslg.* Phot.
83 *Schale des Hieron, Außenrand, Berlin, Vasenslg.* Nach Gerhard, Trinkschalen.
84 *Skyphos des Brygos? Paris, Louvre.* Phot.
85 *Kopf einer Mänade mit Panther, von einer Amphora des Phintias, Corneto.* Nach Furtwängler-Reichhold, Taf. 91.
86 *Spitzamphora, München, Vasenslg.* Phot.
87 *Mänade, vielleicht kleine Kopie der Mänade des Skopas, Dresden.* Phot. Neue Phot. Gesellschaft.

88 *Außenbild einer Schale in München, Dionysischer Tanz.* Phot. Münchner Vasenslg.
89 *Rückführung des Hephaistos in den Olymp, Detail von einem Krater im Louvre.* Phot.
90 *Mädchenreigen auf einem Krater, Rom, Mus. di Papa Giulio.* Phot.
91 *Tanzende Mädchen, Krater im Louvre.* Phot.
92 *Mänade vom Esquilin, Rom, Kapitol.* Phot.
93 *Theseus bei Amphitrite, Innenbild einer Schale des Euphronios im Louvre.* Phot.
94 *Schmückung der Pandora, Innenbild einer weißgrundigen Schale im Brit. Mus.* Phot.
95 *Athena und Herakles, Innenbild einer Schale in der Art des Duris, München, Vasenslg.* Phot.
96 *Nereïden, Außenbild der vorigen Schale.* Phot.
97 *Athena und Jason, Innenbild einer Schale im Vatikan.* Phot.
98 *Metope vom Zeustempel in Olympia.* Phot.
99 *Athenakopf, Detail von einem Krater im Louvre.* Phot.
100 *Athena, Detail vom Argonautenkrater aus Orvieto, Paris, Louvre.* Nach Furtwängler-Reichhold.
101 *Sitzende Athena, London, Brit. Mus.* Nach Kat. d. Vasenslg. i. Brit. Mus.
102 *Eos und Memnon, Innenbild einer Schale des Duris, Paris, Louvre.* Phot.
103 *Schale in der Art des Brygos, Innenbild, Corneto.* Phot.
104 *Schale in der Art des Duris, Innenbild, Berlin, Vasenslg.* Nach Oesterreich. Jahreshefte XII, Taf. I.
105 *Weißgrundige Schale, Innenbild, London, Brit. Mus.* Nach Murray, White Athenian Vases in the Brit. Mus.
106 *Alkaios und Sappho, München, Vasenslg.* Phot.
107 *Becher des Pistoxenos, Schweriner Mus.* Nach Jahrbuch des Inst. 1912, Taf. 6.
108 *Hera Giustiniani, Rom, Mus. comunale.* Phot.
109 *Frauenstatue.* Nach Abguß des Kgl. Mus. Berlin.
110 *Wettläuferin, Rom, Vatikan.* Phot.
111 *Sogen. Penelope, Rom, Vatikan.* Phot.
112 *Sogen. esquilinische Venus, Rom, Kapitol.* Phot.
113 *Ostgiebel des Zeustempels in Olympia, Mittelpartie, Aufstellung und Ergänzung von Treu, Dresden.* Phot.
114 *Westgiebel desselben Tempels.* Phot.
115 *Metope vom Zeustempel in Olympia.* Phot.
116 *Zeus und Hera, Metope vom Heratempel in Selinunt, Palermo, Mus. Naz.* Phot.
117 *Athena Lemnia des Phidias. Kopf in Bologna, Körper in Dresden.* Nach Abguß. Phot.
118 *Kopf der Athena Lemnia, Bologna, Mus. Civico.* Phot.
119 *Sogen. Sappho Albani, Rom, Villa Albani.* Phot.
120 *Kopf der Sappho Albani.* Phot. nach Abguß.
121 *Weiblicher Kopf mit Resten von Bemalung, Athen, Nat. Mus.* Phot.
122 *Amazone des Polyklet, Berlin.* Phot. Neue Phot. Gesellschaft.
123 *Kapitolinische Amazone, Rom, Vatikan.* Phot.
124 *Matteïsche Amazone, Rom, Vatikan.* Phot.
125 *Athena des Myron, Frankfurt a. M., Städt. Skulpt.-Samml.* Phot.
126 *Penthesileaschale, München, Vasenslg.* Phot.
127 *Relief vom Mausoleum in Halikarnaß, Brit. Mus.* Phot.
128 *Abschiedsdarstellung, München, Vasenslg.* Phot.
129 *Opferhandlung, London, Brit. Mus.* Phot.
130 *Totenklage, Detail von einer Lutrophoros, Athen, Nat. Mus.* Phot.
131 *Weißgrundige Lekythos, Detail, Brit. Mus.* Phot.
132 *Frauengestalt von einer weißgrundigen Lekythos im Brit. Mus.* Nach Murray.
133 *Totenopfer, Lekythos, Brit. Mus.* Nach Murray, White Athenian Vases.
134 *Knöchelspielerinnen, Marmorgemälde des Alexandros aus Herkulanum.* Phot.
135 *Terpsichore, London, Brit. Mus.* Phot.
136 *Göttersymposion, Detail vom Außenbild einer Schale im Brit. Mus.* Phot.
137 *Athenische Jungfrauen vom Parthenonfries, Paris, Louvre.* Phot.
138 *Die Götter im Ostfriese des Parthenon, Brit. Mus.* Phot.
139 *Nike aus dem Westgiebel des Parthenon, Brit. Mus.* Phot.

140 u. 141 *Frauengestalten aus dem Ostgiebel des Parthenon, Brit. Mus.* Phot.
142 *Kore vom Erechtheion, Brit. Mus.* Phot.
143 *Demeter von Knidos, Brit. Mus.* Phot.
144 *Leda, Terrakottarelief im Brit. Mus.* Phot.
145 *Grabmal der Hegeso, Athen.* Phot.
146 *Orpheus und Eurydike, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
147 u. 148 *Nereiden vom Monument zu Xanthos, Brit. Mus.* Phot.
149 *Nike des Paionios, Olympia.* Phot.
150 *Mädchentorso, Rom, Thermenmuseum.* Phot.
151 *Bronzestatuette, München, Antiquarium.* Phot.
152 *Niobide, Mailand, Banca commerciale.* Phot.
153 *Aphroditetorso, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
154 *Aphrodite und Eros, Ausdruck einer etwa 10 cm hohen Tonform, Bonn.* Phot.
155 *Nike von der Balustrade des Athena-Nike-Tempels, Athen, Akr.* Phot.
156 *Medea, Wandgemälde aus Pompeji, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
157—160 *Grabreliefs, Athen, Nat. Mus.* Phot.
161—164 *Grabreliefs, Athen, Nat. Mus.* Phot.
165 *Grabfigur, Brit. Mus.* Phot.
166 *Aphrodite aus Epidauros, Athen, Nat. Mus.* Phot.
167 *Opferung Iphigenies, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
168 *Ares und Aphrodite, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
169 *Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
170 *Peleus und Thetis, Detail von einer Vase im Brit. Mus.* Phot.
171 *Der weinende Eros, Fresko, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
172 *Kopf vom Südabhang der Akropolis, Athen, Nat. Mus.* Phot.
173 *Schöner Kopf von Pergamon, Berlin, Altes Mus.* Phot.
174 *Knidische Aphrodite des Praxiteles. Körper im Vatikan, Kopf aus Tralles.* Nach Abguß. Phot.
175 *Säulenbasis vom Artemision zu Ephesos, Brit. Mus.* Phot.
176 *Der Brunnsche Kopf, München, Glyptothek.* Nach Abguß. Phot.
177 u. 178 *Aphroditekopf, Boston, Mus. of fine Arts.* Phot.
179 *Mädchen von Chios, Boston, Mus. of fine Arts.* Phot.
180 *Schlafende Erinnys, Rom, Nat. Mus.* Phot.
181 *Aphroditetorso, Athen, Nat. Mus.* Phot.
182 *Aphrodite, Brit. Mus.* Phot.
183 *Venus Anadyomene, Oberteil, Rom, Vatikan.* Phot.
184 *Aphrodite von Ostia, Brit. Mus.* Phot.
185 *Musenrelief praxitelischen Stiles aus Mantinea, Athen, Nat. Mus.* Phot.
186 *Frauenstatue, Athen, Nat. Mus.* Phot.
187 *Terrakottafigur, Paris, Louvre.* Phot.
188 *Terrakottafigur, Athen, Nat. Mus.* Phot. Deutsch. arch. Inst. Athen.
189 *Terrakottafigur, Berlin.* Nach Kékulé, Tonfiguren aus Tanagra.
190 *Terrakottafigur, Brit. Mus.* Phot.
191 *Knöchelspielerinnen, Terrakotta, Brit. Mus.* Phot.
192 *Mädchen im Gespräch, Terrakotta, Brit. Mus.* Phot.
193 *Terrakottafigur, Brit. Mus.* Phot.
194 *Terrakottafiguren, Boston, Mus. of fine Arts.* Phot.
195 *Tänzerin, Terrakotta, Paris, Bibl. Nat.* Phot.
196 *Terrakottafigur, Boston, Mus. of fine Arts.* Phot.
197 *Nike von Samothrake, Paris, Louvre.* Phot.
198 *Tänzerin, Berlin.* Phot.
199 u. 200 *Mädchen von Antium, Rom, Nat. Mus.* Phot.
201 *Aphrodite von Melos, Paris, Louvre.* Phot.
202 *Oberteil derselben Statue.* Phot.
203 *Aphroditestatuette, Brit. Mus.* Phot.

204 *Aphrodite von Syrakus, Detail, Syrakus, Mus. arch.* Phot.
205 *Kapitolinische Aphrodite, Rom, Kapitol.* Phot.
206 *Mediceische Aphrodite, Florenz, Uffizien.* Phot.
207 *Venus Kallipygos, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
208 *Badende Venus, Paris, Louvre.* Phot.
209 *Badende Venus, Paris, Louvre.* Phot.
210 *Sandalenbinderin, Statuette, Brit. Mus.* Phot.
211 *Mädchengruppe, Rom, Mus. comunale.* Phot.
212 *Eros und Psyche, Oberteil, Rom, Kapitol.* Phot.
213 *Satyr und Nymphe, Rom, Mus. comunale.* Phot.
214 *Alkibiades unter den Hetären, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
215 *Paris und Helena, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
216 *Perseus und Andromeda, Rom, Kapitol.* Phot.
217 *Nymphe und Bacchosknabe, Rom, Lateran.* Phot.
218 *Bacchischer Tanz, Terrakottarelief, Paris, Louvre.* Phot.
219 *Mänade, Detail von einem neuattischen Relief, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
220 *Mänaden mit Stier. Florenz, Uffizien.* Phot.
221 *Weibl. Kopf aus der Tomba dell' Orco, Corneto.* Phot.
222 *Wegführung der Briseïs, Fresko, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
223 *Aldobrandinische Hochzeit, Vatikan. Bibl. Rom.* Phot.
224 *Detail desselben Freskos.*
225 *Grundriß eines Trikliniums mit dem dionysischen Freskenzyklus.* Nach Notizie degli Scavi.
226—234 *Dionysischer Freskenzyklus, aufgedeckt in einer Villa bei Pompeji.* Nach der Publikation G. de Petras in den Notizie degli Scavi 1910, Tav. XII—XX.
235 *Szene aus der Telephossage, Fresko, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
236 *Detail des vorigen Bildes.* Phot.
237 *Weibl. Figur, Fresko, Paris, Louvre.* Phot.
238 *Sogen. Flora, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
239 *Satyr und Mänade, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
240 *Nereïde, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
241 *Bildnis des Paquius Proculus und seiner Gattin, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
242—247 *Mumienporträts aus dem Faijûm, Ägypten.* Ehemal. Sammlung Graf. Phot.

IV. DIE ETRUSKISCHE KUNST

248 *Tonsarkophag aus Cervetri, Paris, Louvre.* Phot.
249 *Tonsarkophag aus Cervetri, Detail, Rom, Mus. di Papa Giulio.* Phot.
250 *Wandgemälde aus der Grotte dei vasi di pinti, Corneto.* Nach Mon. dell' Inst.
251 *Bemalte Tonplatte aus Cervetri, Paris, Louvre.* Phot.
252 *Wandgemälde aus der Tomba dei Leopardi, Corneto.* Phot.
253 *Wandgemälde aus der Tomba del Triclinio, Corneto, Rekonstr.* Phot.
254 *Sarkophag aus Chiusi, Florenz, Mus. arch.* Phot.
255 u. 256 *Aschenkisten aus Volterra.* Phot.
257 *Etruskisches Ehepaar, Volterra.* Phot.

V. DIE RÖMISCHE PORTRÄTKUNST

258 *Römisches Ehepaar, Rom, Kapitol.* Phot.
259 *Ältere Römerin, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Phot.
260 *Ältere Römerin, Kopenhagen.* Phot. Profil nach Arndt-Bruckmann, Antike Porträts.
261 *Römisches Ehepaar, Vatikan.* Phot.
262 *Basaltkopf der Oktavia, Paris, Louvre.* Phot.
263 *Bronzeköpfchen der Livia, Paris, Louvre.* Phot.
264 *Livia? Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Phot.

265 *Römische Porträtstatue, München, Glyptothek.* Phot.
266 *Römische Porträtstatue, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
267 *Römische Porträtstatue, Rom, Villa Albani.* Phot.
268 *Römische Matrone, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
269 *Frauenkopf, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Phot.
270 *Julia Titi? Rom, Nat. Mus.* Phot.
271 *Julia Titi? Florenz, Uffizien.* Phot.
272 *Sarkophagfigur, Rom, Vatikan.* Phot.
273 *Römische Porträtstatue, Rom, Kapitol.* Phot.
274 *Frauenporträt, Rom, Vatikan.* Phot.
275 *Frauenporträt, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Phot.
276 *Domitia, Gemahlin Domitians, Rom, Kapitol.* Phot.
277 *Frauenkopf, Rom, Kapitol.* Phot.
278 *Frauenkopf, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
279 *Frauenkopf, Rom, Lateran.* Phot.
280 *Frauenkopf, München, Glyptothek.* Phot. Dr. Stoedtner.
281 *Plotina, Gemahlin des Trajan, Rom, Kapitol.* Phot.
282 *Frauenkopf, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
283 *Frauenkopf, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
284 *Sabina, Gemahlin Hadrians, Rom, Nat. Mus.* Phot.
285 *Faustina die Ältere, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
286 *Lucilla? Tochter Mark Aurels, Rom, Kapitol.* Phot.
287 *Frauenkopf, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Phot.
288 *Frauenkopf, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Nach Arndt-Bruckmann, Antike Porträts.
289 *Frauenkopf, Neapel, Nat. Mus.* Phot.
290 *Frauenkopf, oft als Julia Domna bezeichnet, London, Brit. Mus.* Phot.
291 *Julia Domna? München, Glyptothek.* Phot. Neue Phot. Gesellschaft.
292 *Profil des vorigen Porträts.* Phot. Dr. Stoedtner.
293 *Frauenkopf, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Phot.
294 *Sog. Heilige Helena, Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek.* Nach Arndt-Bruckmann, Antike Porträts.

INHALTSANGABE

KAPITEL I: ÄGYPTEN S. 3—28

ALTES UND MITTLERES REICH S. 3—7

Statue der Nes S. 3 / Männliche und weibliche Gestalt S. 4 / Flächenstil S. 5 / Mädchen aus El Bersche S. 6 / Nofrit S. 7.

DAS NEUE REICH S. 7—28

Stellung der Frau im Neuen Reich S. 7 / Gastmähler S. 9—10 / Lebensgefühl und Totenreich S. 11 / Der Tanz S. 12 / Schönheitsideal des Neuen Reiches S. 13 / Der Tanz als Kunstwerk S. 14—15 / Grabgemälde aus Theben S. 16 / Frauenporträts in der Malerei S. 17—18 / Hatschepsut S. 19 / Ehepaar, München — Holzstatuette Louvre S. 20 / Kleinkunst — Frauenbüste, Florenz S. 21 / Frauenporträts in der Plastik S. 22—25 / Amenophis IV. S. 26 / Torso aus Tell-el-Amarna — Reaktion S. 27 / Ausgang S. 28.

KAPITEL II: DIE KRETISCH-MYKENISCHE KUNST S. 31—37

Wesen der myken. Kunst S. 31 / Fayencestatuetten aus Knossos S. 32—33 / Bronzefigürchen S. 33 / Fresken S. 34—35 / Frauen beim Totenkult S. 36 / Gemälde aus Tiryns — Gemmen S. 37.

KAPITEL III: DIE GRIECHISCHE KUNST S. 41—259

Das homerische Epos und die geometrische Kunst S. 41—42 / Dipylonvasen S. 43 / Ende des geometrischen, Anfang des archaischen Stiles S. 44.

DIE ARCHAISCHE KUNST S. 44—60

Elemente des archaischen Stiles S. 45 / Nikandre — Hera v. Samos S. 46—47 / Nike von Delos S. 47 / Nackte Bronzefigürchen im Peloponnes S. 48 / Gymnastik — Tyrannien — Ionische Plastik S. 49 / Ionische Reliefs S. 50 / Mädchenfiguren von der Akropolis S. 51—54 / Lyrische Dichter S. 55 / Sappho — Anakreon S. 56 / Formen der Erotik S. 57 / Mädchen mit Blumen — Neues Frauenideal S. 58.

DIE VASENMALEREI S. 60—102

Totenklage — Phineusschale S. 60 / Françoiskrater — Hydrien S. 62—64 / Übergang zum rotfigurigen Stil — Schale des Peithinos S. 65—66.

A) DER APHRODISISCHE KREIS S. 66—80

Flügel des ludovisischen Thrones S. 66 / Der Staat und die Frau S. 67 / Hetären — Symposion S. 68 / Schale des Epiktet S. 69 / Hetären des Euphronios — Vivenziovase S. 71 / Badeszenen S. 72—73 / Schalen mit Gelageszenen S. 74 / Hetären — Aphroditedarstellungen S. 76—77 / Skyphos des Hieron und Makron S. 78—80.

B) DAS DIONYSISCHE ELEMENT S. 80—91

Dionysisches Weltgefühl S. 81 / Das dionysische Pathos und die Kunst S. 82 / Mänaden S. 83—87 / Tanzdarstellungen S. 88—91.

C) MYTHOLOGISCHE UND ANDERE DARSTELLUNGEN S. 91—102

Athena S. 92 / Pandoraschale S. 93 / Schale in der Art des Duris S. 94 / Athena und die Heroen S. 95/ Athenadarstellungen S. 96 / Eos und Memnon: Schale des Duris S. 97 / Mensch und Götter — Schalenbilder S. 98 / Weißgrundige Schale im Brit. Mus. S. 101 / Naturalistische Figuren S. 102.

DIE KUNST DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS S. 102—163

Frauengestalten des strengen Stiles S. 103—105 / Penelope — Esquilinische Venus S. 106 / Die Olympiaskulpturen S. 108—112 / Zeus und Hera — Die Götter der klassischen Epoche S. 113 / Phidias S. 114—116 / Männliche Epoche S. 116 / Sappho Albani — Amazonen S. 118—121 / Myron S. 121 / Athena des Myron S. 122 / Polygnotos — Penthesileaschale S. 123—124 / Amazonenkampf des Skopas S. 125 / Vasen des streng-schönen Stiles S. 126—127 / Grabvasen S. 128—131 / Knöchel-

spielerinnen des Alexandros S. 132—133 / Vasen der Parthenonzeit S. 134 / Die Parthenonskulpturen S. 135—145 / Idealisierung S. 145 / Eumeniden des Äschylos — Demeter von Knidos S. 146 bis 148 / Ledarelief S. 149—150 / Grabmal der Hegeso S. 150—151 / Orpheus und Eurydike S. 152 / Nereïden von Xanthos S. 153—154 / Nike des Paionios — Torso im Thermenmus. S. 155—156 / Bronzestatuette, München S. 156—157 / Niobide — Aphroditetorso, Neapel S. 158 / Aphrodite und Eros — Perikles, Aspasia S. 161 / Balustrade des Athena-Nike-Tempels S. 162.

DIE KUNST DES VIERTEN JAHRHUNDERTS UND DER HELLENISTISCHEN EPOCHE S. 163—239

Übergang zum 4. Jahrhundert S. 163 / Die Frauen bei Euripides S. 164—167 / Medea S. 166 / Viertes und fünftes Jahrhundert S. 168 / Grabreliefs S. 169—171 / Malerischer Stil S. 172 / Gewandfiguren S. 173 / Hekabe des Euripides S. 174 / Opferung Iphigenies S. 175 / Tafelgemälde des 4. Jahrhunderts S. 176—178 / Peleus und Thetis — Der weinende Eros S. 179 / Der Mensch des 4. Jahrhunderts S. 180—181 / Skopas S. 182—184 / Schöner Kopf von Pergamon S. 184 / Seelische Verfassung des Menschen im 4. Jahrhundert S. 185 / Praxiteles S. 186—187 / Hetären — Phryne S. 188 / Tätiger Mensch und Genußmensch — Menander S. 189—190 / Alkestisrelief S. 190 / Der Brunnsche Kopf — Aphroditeköpfe S. 192 / Das Mädchen von Chios S. 194—198 / Schlafende Erinnys S. 198—200 / Nachpraxitelische Frauenstatuen S. 201—202 / Terrakotten S. 203—206 / Der Hellenismus S. 207 / Nike von Samothrake S. 208 / Tänzerin, Berlin — Allgemeiner Charakter der Epoche S. 215 / Aphrodite von Melos S. 216 / Aphroditestatuette — Aphrodite von Syrakus S. 218 / Aphroditestatuen S. 219—227 / Genremotive in der hellenistischen Kunst S. 228 / Eros und Psyche S. 229 / Satyr und Nymphe S. 231 / Alkibiades unter den Hetären S. 232 / Paris und Helena S. 233 / Perseus und Andromeda S. 234 / Das Landschaftliche in der Kunst S. 235 / Kampanareliefs — Neuattiker S. 236—237 / Ausgang der griechischen Kunst S. 238 / Griechische und christliche Welt S. 239.

DIE RÖMISCH-KAMPANISCHE WANDMALEREI S. 240—259

Weibl. Kopf, Corneto — Wegführung der Briseïs S. 240—242 / Aldobrandinische Hochzeit S. 242 bis 244 / Dionysischer Freskenzyklus S. 244—251 / Telephosgemälde — Mädchengestalten S. 253 / Stile der pompejanischen Malerei S. 254 / Bildnis des Paquius Proculus und seiner Frau S. 255 / Mumienporträts S. 256—259.

KAPITEL IV: DIE ETRUSKISCHE KUNST S. 263—271

Allgemeines — Sarkophagfiguren S. 263 / Grabgemälde S. 265—267 / Hellenistischer Sarkophag — Aschenkisten S. 268 / Etruskischer Reliefstil S. 269 / Etruskisches Ehepaar, Volterra S. 270 / Wirkung auf Rom S. 271.

KAPITEL V: DIE RÖMISCHE PORTRÄTKUNST S. 275—312

Allgemeiner Charakter der Epoche S. 275—279 / Republikanische Bildnisse S. 280 / Augusteïsche Porträts S. 283—286 / Klaudische Epoche S. 288—290 / Bildnisse der flavisch-trajanischen Zeit S. 293—298 / Bildnisse aus hadrianischer Zeit S. 301 / Der optische Porträtstil S. 304 / Porträts des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts S. 306 / Ende der römischen Porträtkunst S. 311—312.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN S. 313

GEDRUCKT IN DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
7630
A5

Ahrem, Maximilian
Das Weib in der antiken
Kunst

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 09 20 12 019 4